LOS HOMBRES de la historia

16

la Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Bertolt Brecht

Centro Editor de
América Latina



Paolo Chiarini

A más de dos décadas de su muerte, la obra de Bertolt Brecht constituye todavía, en ciertos aspectos, un territorio parcialmente inexplorado.

Sin embargo, existe un doble mito sobre este autor: por un lado el escritor de talento aprisionado en la red de sus intereses ideológicos y que no logra trascender la realidad de la historia; por el otro, el artista comprometido capaz de conciliar las exigencias del rigor estilístico con los deberes morales del compromiso, un **cliché** que ha tenido particular fortuna en la cultura occidental de izquierda, dispuesta a ver en su obra uno de los más significativos ejemplos de arte "socialista".

Ahora bien, sólo una popularidad que sepa absorber las exigencias más profundas de una experimentación poética está en condiciones - según Brecht - de no traicionar las propias finalidades interiores, que nunca pueden hallarse en desacuerdo con la razones del arte.

Poesía e ideología se convierten la una en la otra. De un planteo como éste no es objetivamente lícito prescindir sino a riesgo de no entender el mensaje poético y humano de Brecht que es el poeta de la preparación revolucionaria y no de la revolución victoriosa.

Un poeta que señala la necesidad de construir un mundo profundamente diverso cuanto más se sumerge en la realidad dramáticamente contradictoria de nuestro tiempo; y por otra parte, cuanto más pone el acento sobre estas contradicciones, tanto más prepara - concretamente y no en forma utópica - el advenimiento de un nuevo orden. Fuera de esta alternativa, ya no existe para él, objetivamente, razón de poesía.

Nació en Ausburgo, Baviera, el 10 de febrero de 1898; muere en Berlín el 14 de agosto de 1956 y es sepultado junto a la tumba de Hegel

Primeros títulos

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán.
Director responsable: Pasquale Buccomino
Director editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Michele Pacifico, Mirella Brini, Lisa Baruffi.

Ilustraciones del fascículo Nº 16:
Snark, París: p. 2 (1); p. 8 (1, 2, 3, 4, 5, 6); p. 12 (1, 2, 3, 4, 5, 6); p. 17 (3, 4); p. 22 (1, 2); p. 26 (1, 2, 3, 4, 5, 6, 8)
Ugo Mulas, Milán: p. 17 (1, 2, 3, 5, 6); p. 18 (1, 2, 3, 4); p. 21 (2, 3)
Pozetti, Milán: p. 13 (1)
Müller, Werder y Co. AG: p. 27 (3)

Centro Editor de América Latina
Salta 38 - Buenos Aires
Sección Ventas: Junín 981 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina

Distribuidores en la República Argentina
Capital: Mateo Cancellaro e hijo.
Echeverría 2469, 5º C, Buenos Aires
Interior: Distrimeco S.R.L.
Azara 225, Buenos Aires.
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos Indugraf S.A.
Mendoza 1523, Lanús Oeste. Bs. As.
en febrero de 1985

Bertolt Brecht

Paolo Chiarini

1898
Nace en Ausburgo (Baviera) el 10 de febrero.

1908-1917
Estudia en el liceo científico. Publica sus primeros relatos y poesías en las *Augsburger Neueste Nachrichten* (1914).

1917-1918
En Munich estudia en la Facultad de Medicina.

1918
Es llamado a las armas, en la sección sanidad. Durante la breve experiencia de los soviets bávaros toma parte, en Ausburgo, del Consejo de los soldados y los obreros. Comienza el drama *Baal*.

1919
En Munich toma contacto con los grupos artísticos de vanguardia (los escritores Walter Mehring y Johannes R. Becher, el director Erich Engel, la actriz Blandine Ebinger), y conoce a León Feuchtwanger; se presenta en los cabarets de Trude Hesterberg y Karl Valentin. Termina *Baal* (representada en Leipzig en 1923) y escribe, aparte de otros trabajos menores, la comedia *Trommeln in der Nacht* [Tambores en la noche], puesta en escena en Munich en 1922. Colabora como crítico dramático en *Der Volkswille*, órgano del Partido Socialdemócrata Independiente (hasta 1929).

Los "años veinte": 1920-1933

1921
Comienza a escribir *Im Dickicht der Städte* [En la jungla de las ciudades], representado en Munich en 1922.

1922
Viaje a Berlín y amistad con Arnolt Bronnen. Obtiene el Premio Kleist (el más importante reconocimiento teatral alemán) por *Tambores en la noche*. Se casa con Josephine Zoff, y en 1923 nace su hija Hanne Marianne (hoy conocida actriz llamada Hanne Hiob).

1923
Inicia con Feuchtwanger *Leben Eduards des Zweiten von England* [Vida de Eduardo II de Inglaterra], presentada en 1924, también en Munich, con la dirección del mismo Brecht. Es inscripto por los Kammerspiele de Munich en calidad de *Dramaturg*. *Putsch* de Hitler en Munich: Brecht, junto con Feutchwanger, está en la lista de las personas a arrestar.

1924
Llamado por Max Reinhardt al *Deutches Theater* con la función de *Dramaturg*, se radica en Berlín. Tiene nuevos amigos, en especial entre los dadaístas (John Heartfield, Wieland Hersfelde, George Grosz); conoce a Helene Weigel (con quien se casará en 1928 y tendrá dos hijos: Stephan, nacido aquel mismo año, y Bárbara en 1930), al poeta Klabund y a su mujer (la actriz Carola Neher), al púgil Paul Samson-Körner, y también a Elisabeth Hauptmann, luego fiel colaboradora suya hasta la muerte. Comienza la comedia *Mann ist Mann* [Un hombre es un hombre], representada por primera vez en Darmstadt en 1926.

1926
Amistad con el sociólogo Fritz Sternberg; Brecht inicia el estudio del marxismo. En este período comienzan a tener consistencia teórica sus nuevas ideas teatrales y el concepto del "teatro épico".

1927
Aparece la colección de versos *Hauspostille* [Libro de devociones domésticas], con la que el mismo año elabora el *Songspiel Mahagonny* (llamado también La *pequeña Mahagonny*), con música de Kurt Weill y presentado en el festival de Baden-Baden. Colabora con Erwin Piscator en la puesta en escena de las *Abenteuer des braven Soldaten Schweyk* [Aventuras del buen soldado Schweyk], tomadas de la novela de Jaroslav Hasek. Se divorcia de Josephine Zoff.

1928
Éxito resonante, en el "Theater am Schiffbauerdamm", de la *Dreigroschenoper* [Ópera de dos centavos], versión de la *Beggar's Opera* de John Gay, realizada en colaboración con Weill, para quien comienza la redacción de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny], representada en Leipzig en 1930.

1929
Inaugura el período de los llamados *Lehrstücke* (dramas didácticos). En el festival musical de Baden-Baden se presenta *Der Ozeanflug* [El vuelo transoceánico]; también *Der Flug der Lindberghs* [El vuelo de los Lindberghs], comenzado el año precedente; y *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* [El acuerdo], con música de Weill y Paul Hindemith. La presentación berlinesa de otro texto operístico, *Happy End*, en realidad debido en gran parte a Hauptmann, registra un neto fracaso. Prepara las "obras escolásticas" *Der Jasager* [El consentidor] y *Der Neinsager* [El disidente], puestas en escena en Berlín en 1930.

1930
Comienza la publicación de los *Versuche* [Experimentos], trabajos teatrales, poesías, páginas narrativas, escritos teóricos. Termina *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* [Santa Juana de los mataderos], iniciada el año anterior y, luego de un reducción radiofónica en 1932, representada integralmente por primera vez en 1956, en Hamburgo, con la dirección de G. Gründgens. Escribe los dramas didácticos *Die Massnahme* [La línea de conducta], presentada pronto en Berlín, y *Die Ausnahme und die Regel* [La excepción y la regla], nunca representada en Alemania. Comienza *Die Mutter* [La madre], de la novela homónima de M. Gorki (1ª representación absoluta, Berlín, 1932).

1931-1932
Escribe el guión del film *Kuhle Wampe* (según el nombre de un barrio obrero berlinés) realizado por Slatan Dudow; música de Hanns Eisler.
Trabaja en *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* [Las cabezas redondas y las cabezas puntiagudas], sátira del racismo nazista concluida en 1934 y representada en Copenhague en 1936.

1933
En enero, una representación de *La línea de conducta* es suspendida por la policía en Erfurt. El 28 de febrero, luego del incendio del Reichstag, Brecht abandona Alemania junto con su familia. El 10 de mayo también sus libros son quemados por los nazis en la gran pira frente a la Opera de Berlín.

El período del exilio: 1933-1948

1933
Se traslada a Praga, Viena, Zurich (aquí se reencuentra con Anna Seghers, Heinrich Mann, Walter Benjamin y otros), Carona, sobre el lago de Lugano (encuentro con Hermann Hesse). Se marcha a Dinamarca. G. Balanchine prepara la coreografía del ballet *Die sieben Todsünden* [Los siete pecados capitales], con Lotte Lenya. Comienza *Der Dreigroschenroman* [La novela de tres centavos], aparecida en Amsterdam en 1934.

1934
Colabora en varias revistas de los emigrados alemanes. Concibe el último drama didáctico, *Die Horatier und die Kuriatier* [Los Horacios y los Curiacios], representado sólo en 1958 en Halle. En París aparece la segunda colección de versos: *Lieder, Gedichte, Chöre* [Canciones, poesías, coros].

1935
En junio, en París, interviene en el Congreso internacional de los escritores por la paz. Es privado de la ciudadanía alemana. Escribe el ensayo *Fünf Schwierigkeiten bei Schreiben der Wahrheit* [Cinco dificultades para quien escribe la verdad], difundido clandestinamente también en Alemania. Comienza a trabajar en las 24 escenas *Furcht und Elend des Dritten Reiches* [Terror y miseria del Tercer Reich], terminadas el mismo año en París. En Moscú, el encuentro con el actor chino Mei Lan-fang (y tal vez también con las teorías del crítico formalista ruso Viktor Sklovskij) ejerce notable influencia sobre su concepción del teatro.

1936
Con Feuchtwanger y Willi Bredel dirige la revista "Das Wort" y colabora en "Internationale Literatur", que se imprimen en Moscú.

1937
En París escribe y hace representar (la actriz Weigel como protagonista) el drama *Die Gewehre der Frau Carrar* [Los fusiles de la señora Carrar], inspirado en la guerra civil española. Comienza la novela *Die Geschäfte der Herr Julius Cäesar* [Los asuntos del señor Julio César], en la que continuará trabajando hasta 1939, pero que luego quedó interrumpida.

1938
Aparecen los primeros dos volúmenes de una colección de los *Gesammelte Werke* (Obras completas). Comienza *Der gute Mensch von Sezuan* [La buena alma de Tse-chuang] terminado cuatro años más tarde en América, y la primera redacción de *Leben des Galilei* [Vida de Galilei], terminada en Zurich en 1943; una segunda redacción en lengua inglesa, realizada entre 1945 y 1947 junto a Charles Laughton, será puesta en escena en 1947 con el mismo Laughton como protagonista; una tercera, de 1954-1956, será presentada en 1957 por el *Berliner Ensemble* con Ernst Busch.

1939
Escribe *Mutter Courage und ihre Kinder* [Madre Coraje y sus hijos], presentada en Zurich en 1941. En abril, se traslada a Suecia, donde compone el radiodrama *Das Verhör des Lukullus* [El interrogatorio de Lúculo], convertido más tarde en libreto de ópera para la música de Paul Dessau y presentado en Berlín en 1951 con el título *Die Verurteilung des Lukullus* (La condena de Lúculo). Publica en Londres las *Svendborger Gedichte* [Poesías de Svendborg].

1940
Se refugia en Finlandia, ayudado por la escritora Hella Wuolijoki. Escribe el drama popular *Herr Puntila und sein Knecht Matti* [El señor Puntila y su servidor Matti], representado en Zurich en 1948, y comienza la parábola *Der aufhaltsame Aufstieg der Arturo Ui* [El contenible ascenso de Arturo Ui], representada en 1958 en Stüttgart, y el drama *Die Gesichte der Simone Machard* [Las visiones de Simone Machard], llevado a término en 1943 en América con la colaboración de Feuchtwanger y puesto en escena en Francfort del Meno en 1957. De este período son los fragmentos en prosa de los *Flüchtlingsgerpräche* [Diálogos de prófugos].

1941
Se refugia en los Estados Unidos. En Hollywood, donde se encuentra con la nutrida colonia de intelectuales alemanes en exilio (Feuchtwanger, H. y Th. Mann, Leonhard Frank, Fritz Lang) y conoce a Charlie Chaplin, trata de afirmarse como guionista cinematográfico. Escribe, en tanto, *Schweyk im zweiten Weltkrieg* [Schweyk en la segunda guerra mundial], terminado en 1944 y puesto en escena en Varsovia en 1957.

1944-1945
Compone *Der Kaukasische Kreidekreis* [El círculo de tiza caucasiano], representado en Northfield (USA) en 1948.

1947
Sometido a interrogatorio por el Comité para las Actividades Antinorteamericanas (que por otra parte lo excusa de toda imputación), abandona los Estados Unidos. En Suiza reelabora la *Antígona* de Sófocles en la versión de F. Hölderin (1ª absoluta: en 1948).

1948
Escribe el *Kleines Organon für das Theater* [Breviario de estética teatral]; editado en 1949, tal vez su escrito teórico más maduro e importante. En octubre se traslada a Berlín (sector oriental).

La segunda permanencia en Berlín: 1948-1956

1949
Retoma la publicación de los *Versuche*, interrumpida en los años del exilio. Con la ya célebre puesta en escena-modelo de *Madre Coraje y sus hijos* en el *Deutsches Theater*, con la Weigel como protagonista, nace el Berliner Ensemble (a partir de 1954 en el Theater am Schiffbauerdamm). Lleva a término *Die Tage der Commune* [Los días de la Comuna], iniciado en Suiza en 1948 y presentado en Karl Marx - Stadt en 1956. Publica las *Kalendergeschichten* [Historias de calendario].

1950
Es nombrado miembro de la *Akademie der Künste* (Academia de las Artes). Reelabora para el Berliner Ensemble *Der Hoffmeister* [El preceptor] de J. M. R. Lenz. Obtiene la ciudadanía austríaca.

1951
Recibe el Premio Nacional de 1ª Clase. Redacta el *Herrnburger Bericht* [Informe de Herrnburg], escenas con música de Paul Dessau para el Festival mundial de la juventud de Berlín. Publica la colección de versos *Hundert Gedichte* [Cien poesías].

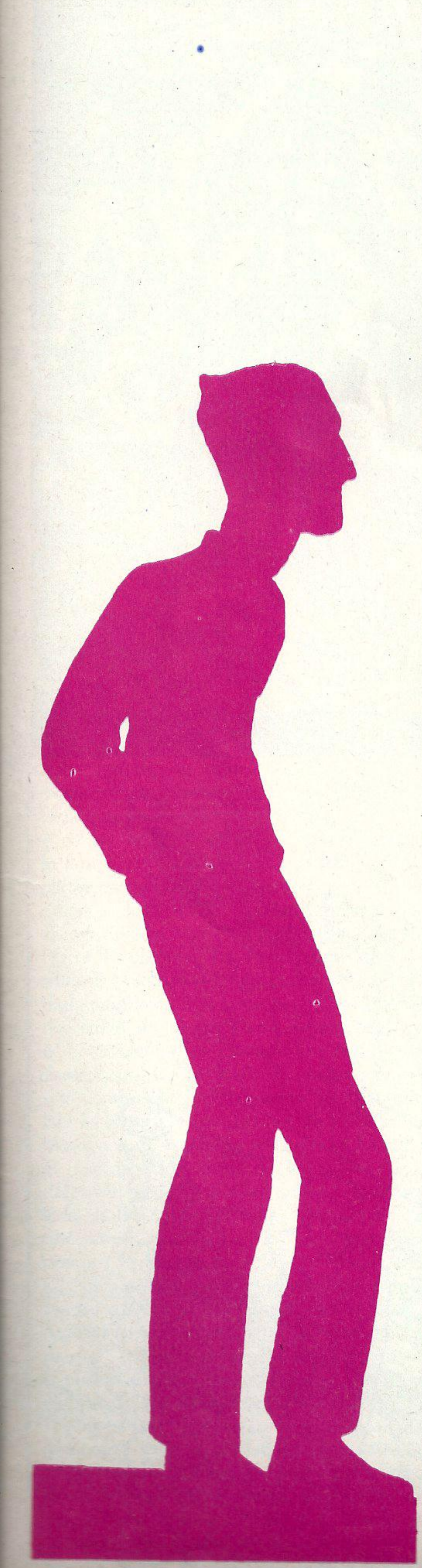
1952
Reelabora el *Don Juan* de Molière (Rostock, 1952), y el radiodrama *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* [El proceso de Juana de Arco en Rouen en 1431]; Berlín, 1952. Inicia una versión del *Coriolano* de W. Shakespeare, del que queda un fragmento (representado en Francfort del Meno en 1962).

1953
Es elegido presidente del PEN-Zentrum. El 17 de junio envía una carta abierta a W. Ulbricht a continuación de la sublevación obrera de Berlín Oriental; al ser publicada sólo la última frase, dirige a Ulbricht un segundo mensaje.

1954
Recibe el Premio Stalin por la paz. Participa con el *Berliner Ensemble* en el Festival internacional de teatro de París, donde *Madre Coraje* obtiene el 1er. premio.

1955
Reelabora *El oficial reclutador* de G. Farqhuar con el título *Pauken und Trompeten* [Tambores y trompetas], puesto en escena en Berlín el mismo año.

1956
Asiste a la primera representación de la *Ópera de dos centavos* en el Piccolo Teatro de Milán. Trabaja en los ensayos de *Galilei*. Interviene en el IV Congreso de los escritores alemanes. Envía al *Bundestag* una carta abierta contra el rearme de Alemania. El 14 de agosto muere de infarto de miocardio en Berlín, y es sepultado en Dorotheenfriedhof, junto a la tumba de Hegel.



1. *La silueta de Bertolt Brecht en un dibujo de Lotte Deiniger.*

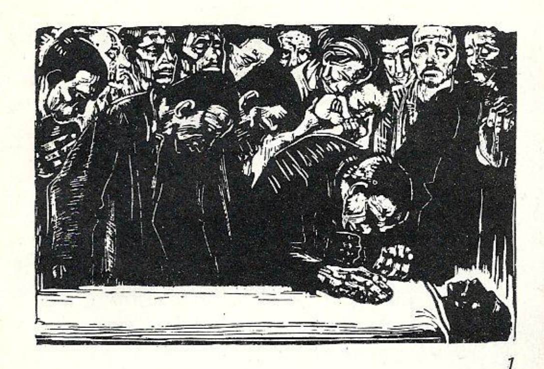
A los catorce años de su muerte, la obra de Bertolt Brecht constituye aún, en ciertos aspectos, un territorio parcialmente inexplorado. En primer lugar, los manuscritos inéditos representan, materialmente, un sector siempre importante de la producción brechtiana. Además, la imagen del dramaturgo de Ausburgo que la crítica, desde perspectivas diversas, nos ha brindado en la segunda posguerra prescinde en manera casi total, aun en sus versiones más recientes, de la utilización adecuada de las páginas póstumas ya puestas a disposición de estudiosos y lectores; y se trata de un aporte considerable si se recuerdan las magras colecciones publicadas en vida del autor: siete volúmenes de versos y siete volúmenes de escritos sobre el teatro. En efecto, la crítica se limita a un conjunto de textos relativamente restringido.

Pero en especial la carga ideológica y humana que se desprende de éstos, al reflejar con extrema conciencia teórica una fase decisiva de la historia de la sociedad moderna, ha sometido a la obra de Brecht a análisis que, más allá de interpreciones integrales y comprensivas de los humores y las pasiones de las que también se alimenta, atacan directamente a problemas de genuina naturaleza política. Del ámbito de valores literarios y culturales conexos históricamente a la compleja riqueza del hacer humano, el interés se ha trasladado al plano competitivo de una confrontación ideal, degenerando a menudo en violentos rechazos pasionales, o bien se ha disuelto en una generosa pero indiscriminada adhesión a principios no verificados en lo vivo del análisis estético concreto. Del prieto nudo de estas razones actuales ha nacido el doble mito de Brecht: por un lado escritor de talento, aprisionado, sin embargo, en la red de sus intereses ideológicos y que no logra trascender la realidad de la historia; por el otro, el artista *comprometido*, capaz de conciliar las exigencias del rigor estilístico con los deberes morales del compromiso, un *cliché* que ha tenido particular fortuna en la cultura occidental de izquierda, dispuesta a ver en su obra uno de los más significativos ejemplos de arte "socialista"; y tanto más significativo en la medida en que está ligado a aquellas desprejuiciadas experiencias de la vanguardia europea entre ambas guerras, que constituyeran, desde siempre, la dificultad mayor para la elaboración marxista de un moderno concepto de realismo. Liquidar tales planteos limitándonos a verificar que los mismos son, justamente, "leyenda" y no "historia" sin duda puede ser fácil, pero nos arriesgamos a renunciar a la comprensión plena y concreta de la obra brechtiana.

Es obvio que la elección entre una interpretación en clave de "mito" literario (ya sea positivo o negativo) y la medida de una investigación filológicamente atenta a todos los datos objetivos del juicio, y sólo a éstos, es, más que evidente, descontada. Sin embargo, una alternativa de ello, en la que se investiguen comprensivamente los significados vivientes de un mensaje poético, tal vez ni siquiera se plantea. Todas las interpretaciones, aun aquellas aparentemente más desviadas y lejanas del objeto de análisis, pueden significar una contribución preciosa para aquel enfoque siempre renovado que se identifica, en el límite, con el devenir histórico. Sigue siendo esencial la conciencia de la distinción dialéctica en el interior de los diversos momentos de la interpretación, y de su orgánica, sólida, presencia en el acto del juicio. Pero es esto, justamente, lo que falta en la mitología brechtiana de la segunda posguerra, que ha terminado por institucionalizar sólo los aspectos más ambiguos de la "leyenda", sustrayéndolos a la verificación global y sincrónica. La misma situación de la conciencia contemporánea, y la extrema radicación de la búsqueda artística y literaria en polos opuestos o bien en posiciones de afirmación antagónica, ha favorecido el florecimiento de estas actitudes. Si se las toma en sí mismas, separadas de una perspectiva más amplia y extendidas en el tiempo, ciertas formulaciones perentorias de Brecht —"nosotros derivamos nuestra estética, así como nuestra moralidad, de las necesidades de nuestra lucha" (*Amplitud y variedad del estilo realista*, 1938)— y de Ionesco —"estamos todos implicados en un complejo histórico y pertenecemos a cierto momento de la historia que, sin embargo, lejos de absorbernos completamente, no expresa y no contiene más que la parte menos esencial de nosotros mismos" (*Experiencia del teatro*, 1958)— podrían, más allá de las muy obvias y profundas diferencias que las separan, legitimar una operación "maniquea", de la cual la leyenda de Brecht, en sus motivos más externos (el director-sargento que inculca en los cerebros de los espectadores-reclutas los preceptos de la doctrina marxista) resultaría convalidada por sintomáticos puntos de apoyo. En efecto, la tesis, tan difundida en algunos sectores de la crítica, de un Brecht totalmente enredado en las impoéticas y áridas demostraciones de sus teoremas políticos, denuncia una incapacidad orgánica para entender la búsqueda brechtiana como esfuerzo constante para llegar a descifrar la realidad a través del arte. Y, por otra parte, la consideración separada del momento "artístico" y del "ideológico", al disolver arbitrariamente la síntesis que constituye la cualidad distintiva de la poesía brechtiana, o bien desemboca en una adhesión integral a la que escapa el alcance decisivo de este nexo, o bien se acerca a un retrato de Brecht poeta a su pesar que, si ha tenido y tiene todavía numerosos sostenedores, dificulta toda comprensión auténtica de su mensaje.

La función del arte

Tal vez la raíz de tal equívoco se halla,



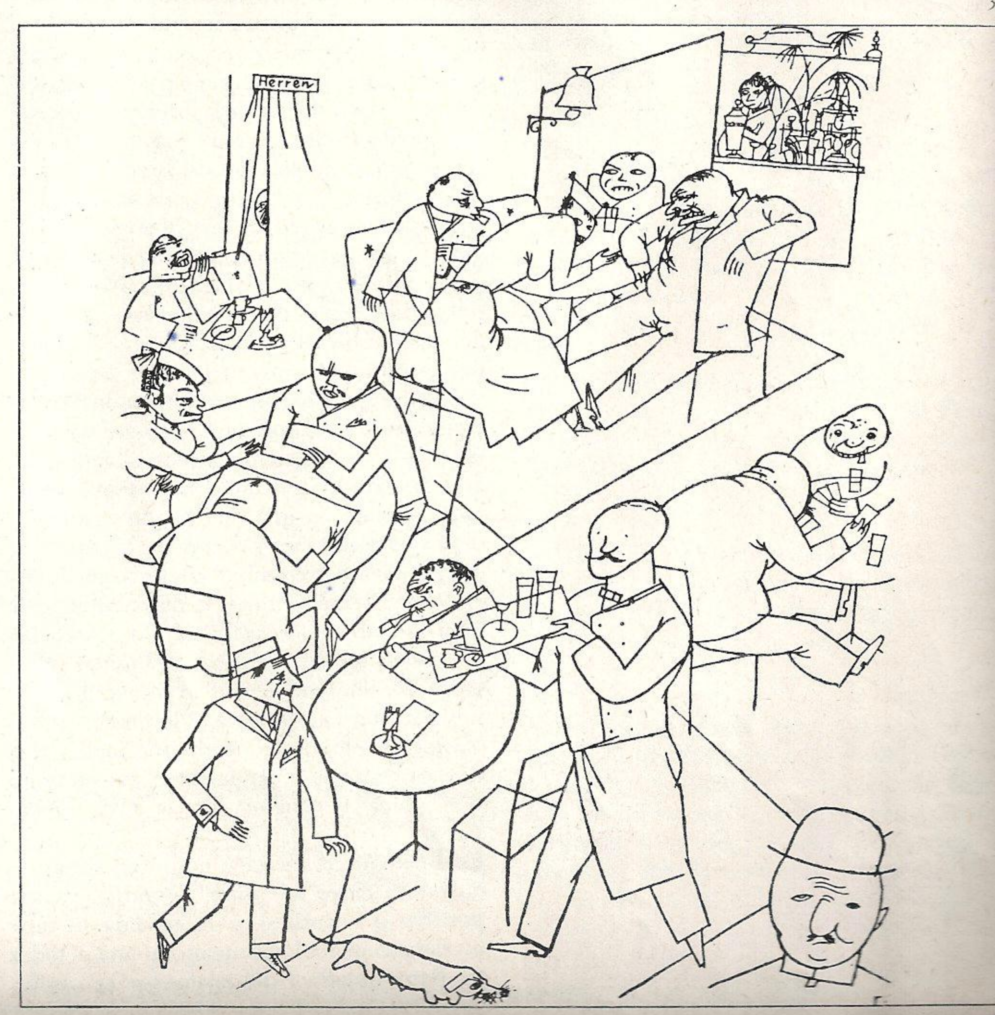
1



2



3



4

1. *De Kathe Kollwitz:* En memoria de Karl Liebnecht *(1919).*

2. *George Grosz:* Guerra civil *(1928)*

3. *Max Beckmann:* La noche *(1918).*

4. *George Grosz:* Café *(1919).*

aún antes que en un vicio de lectura interna de la obra, en la relación errónea que se ha deseado establecer entre la misma y los escritos programáticos. El obstáculo principal que se opone siempre a la comprensión adecuada de la experiencia poética de Brecht está constituido, probablemente, por un equívoco de fondo acerca del sentido que el autor deseó atribuirles a sus propias reflexiones teóricas. Alcanzado un acuerdo sobre el probable "canon" que aísla, en el contexto global de su producción, las auténticas vetas (los dramas de la denominada madurez entre 1937 y 1945: *Vida de Galilei, Madre Coraje y sus hijos, La buena alma de Tse-chuang, El círculo de tiza caucasiano*) del grupo más numeroso de las pruebas menos convincentes y de las páginas de interés puramente testimonial, la crítica ha vuelto a dividirse acerca de las razones de tal elección y sobre sus fundamentos estéticos. Ya hemos mencionado las diversas tendencias que han aparecido; bastará agregar que la parte más conspicua se ha orientado hacia una interpretación de la obra en neto contraste con las presuposiciones teóricas, reproponiendo —también en este ámbito— una dicotomía entre el "escritor" y el "ideólogo" que, si bien es riesgosa porque resulta demasiado exterior al método creativo brechtiano y a la mentalidad que se refleja en el mismo, por otra parte es muy comúnmente acogida como fruto de un análisis serio y científico.

Esta posición no carece de graves consecuencias para la lectura, que pretende ser filológicamente correcta, de aquel método y de los relativos resultados poéticos. Por lo tanto, no nos sorprende la propuesta que planteara uno de los más conocidos críticos, quien recientemente llegaba a individualizar en uno de los documentos supremos del teatro brechtiano, *La buena alma de Tse-chuang* (1938-1941), una delicada y angustiada parábola sobre la urgente pero "difícil" necesidad de reemplazar a la maldad con la benevolencia en un mundo dividido en clases, o sea, la conclusión de una trayectoria que conduciría al dramaturgo de Ausburgo "de la historia a la intuición de lo divino": corroborando la propia tesis con el llamado al mandamiento final de los dioses que, antes de remontarse a las nubes y dirigidos a la protagonista Shen Te, la invitarán "a testimoniar nuestro espíritu" y a mantener siempre en movimiento "en la tiniebla fría a la pequeña lámpara", símbolo de la fe no menos que de la eterna poesía (S. Lupi). Análisis sugestivo, convendrá reconocer, pero que —en la acentuación consolatoria de la misión que le correspondería al arte en el ámbito de las formas de vida— nos parece incongruente, justamente porque rehúsa mantener firme la verdadera, y no ficticia, polivalencia estético-moral del texto y descuida la explícita intención de Brecht; intención que tiene modo de concretarse en una auténtica figura poética justamente en aquella "nada" (el cielo), al que los mismos dioses están obligados a volver al fin, sancionando mediante una metáfora cargada de conscientes ambivalencias la perspectiva terrena a la que el autor sujeta, fuera de cualquier trascendencia, el destino de sus personajes. Un ejemplo de los más resplandecientes para documentar en concreto, más allá de los programas y de las consideraciones teóricas, la capacidad totalmente brechtiana de construir el propio discurso "total" no por la yuxtaposición de dos momentos diversos y de dos diferentes lenguajes, sino —sobre todo— elaborando un lenguaje que asume fuerza poética justamente en el momento en que evidencia, mediante imágenes orgánicas, su contenido ideológico.

La raíz de semejante error, y de los muchos análogos que se podrían citar, debe buscarse en la noción aproximativa que en general se posee de la poesía brechtiana. Su polémica contra la concepción hedonística ("gastronómica") del arte, iniciada desde *Mahagonny* y *La ópera de dos centavos*, llevada a su ejemplificación más notoria en los dramas didácticos, ha sido interpretada —en general— como reducción de la esfera estética a la categoría de lo útil. En realidad, la propuesta de "liquidar la estética", formulada en un lejano y olvidado artículo de 1927, y el conexo rechazo del estilo elocuente en favor de la lúcida funcionalidad del mecanismo poético (en el que juega, es claro, el clima de las búsquedas artísticas y culturales de aquellos años, el deseo de reencontrar —pasadas las exaltaciones expresionistas— una "nueva objetividad" de las cosas, un nuevo uso colectivo de los productos intelectuales) no intentaban la brutal eliminación de la dignidad intrínseca de la obra literaria, sino, por el contrario, su recalificación con relación a la totalidad de la experiencia humana. "Hoy, que la existencia humana debe ser concebida como el conjunto de todas las relaciones sociales, la forma épica es la única que puede expresar aquellos procesos que sirven al arte dramático como sustancia de una vasta visión del mundo. También el hombre, y justamente el hombre carnal, ya sólo puede ser comprendido mediante los procesos en los cuales se halla y que condicionan su existencia" (*Notas a La ópera de dos centavos*, 1928). En esta perspectiva se explica el escaso interés de Brecht por los "investimientos espirituales" del espectador, solicitados por necesidades que —en su naturaleza, en apariencia, puramente estética— de hecho reniegan de los auténticos objetivos del arte. Es así que —como antes para Kant, Hegel y Kierkegaard— también para Brecht la dinámica estética no concierne simplemente a la vida de las formas artísticas, sino también a la posición misma del pensamiento en cuanto a la realidad objetiva: o mejor, a la modalidad de la relación entre aquéllas y ésta. Por lo tanto, el momento estético vuelve a configurarse, como apropiación del mundo, y de ese hecho entonces su transformación. Además, la negación de un arte entendido como exclusivo y solitario ejercicio restituye el arte mismo a su integral función productiva en el círculo vital de la existencia y de la historia, las que se reconocen allí, interpretadas y ordenadas en la límpida medida de la forma.

El goce estético adquiere, en tal modo, el carácter de fruición global (partícipe y desinteresada al mismo tiempo) del ser. Éste es el verdadero significado del trabajo poético de Brecht, el sentido de su planteo teórico que lo define y precisa con relación a aquel humanismo integral que es también el ambicioso objetivo de la doctrina en la que él ha podido reconocerse mejor.

"Pueda el espectador, en su teatro, gozar como *divertimento* el tremendo e infinito trabajo que le procura la vida, y también la desolación de su incesante transformación. Pueda el teatro consentirle que ello se produzca en el modo más sereno, porque de los varios modos de existencia el más sereno es el arte" (*Breviario de estética teatral*, 1948).

Un artista antirromántico

Nace de aquí una nueva concepción del oficio literario, sustraído al concepto romántico del genio original y proyectado, aun en la fase creativa que precede al consumo de sus productos, dentro de una escala de valores intersubjetivos. La elaboración poética es siempre, en otros términos, el fruto de una operación colectiva; pero en ella no se niega, que esto quede en claro, la función preeminente de la individualidad del autor, que se muestra como síntesis final de exigencias, intervenciones y, en suma, "colaboraciones" diversas. Ellas van, del empleo hábilmente calculado de materiales "semielaborados" o directamente "prefabricados" (y aquí Brecht, maestro en la cita y en la reelaboración, es solidario con toda una vasta tendencia del arte contemporáneo), hasta la efectiva representación de la obra realizada en equipo. Ya en 1929, acusado por el crítico teatral Alfred Kerr de haber plagiado a Villon en *La ópera de dos centavos*, Brecht liquidaba la polémica remitiéndose a su "relajación de principio en las cuestiones que conciernen a la propiedad intelectual". Podía parecer una pose de *enfant terrible* y era, en cambio, la primera toma de conciencia del problema creativo, comprendido por Brecht no en el ámbito de abstractas formulaciones doctrinarias sino, según su forma mental, con relación a concretas experiencias de búsqueda. En 1932, en la primera de aquellas, *Historias del señor Keutner*, que son una veta preciosa (aunque hasta hoy escasamente explotada) para entender las razones poéticas, humanas, ideológicas, de las que surge la actividad literaria brechtiana, el escritor volvía al tema en un apólogo sumamente claro y sustancioso: "Cada día



George Grosz: Calle de Berlín *(1919).*

—se ha lamentado el señor K.— son innumerables aquellos que se enorgullecen públicamente de poder escribir por sí solos gruesos libros, y ello es aprobado por todos. El filósofo chino Chuan-tse, aún en el vigor de sus años, escribió un libro de cien mil palabras formado por nueve décimas partes de citas. Tales libros ya no pueden ser escritos por nosotros, porque falta ingenio. La consecuencia de ello es que se preparan los pensamientos sólo en el propio laboratorio, porque quien no produce bastante tiene la impresión de ser holgazán. Sucede así que no existe un solo pensamiento utilizable, ninguna formulación de un pensamiento que pueda ser citada. ¡Poco necesitan éstos para su obra! ¡Una lapicera y un poco de papel son las únicas cosas que saben mostrar! ¡Y sin ninguna ayuda, sólo con el magro material que uno puede transportar con los brazos, levantan sus chozas! ¡Ellos no conocen edificios más grandes que los que uno está en condiciones de construir por sí mismo!"

Lentamente, el discurso se va explicitando también en el campo más propiamente estético, uniendo los desarrollos del lenguaje artístico con la evolución de las formas de la vida asociada, y sobre todo, con la evolución de los modos de apropiación de la realidad, mediante el trabajo, por parte del hombre. Y llega, en el prefacio de su versión de *Antígona* de Sófocles, a una formulación conclusiva, explícita: "La división moderna del trabajo ha transformado en muchos sectores importantes la calidad del elemento creativo. El acto creativo se ha convertido en proceso creativo colectivo, un *continuum* de naturaleza dialéctica, por lo que la invención aislada y original ha perdido importancia" (1948).

De las actitudes juveniles provocativas y "desenfrenadas", a las reflexiones más meditadas a las que lo induce un ejercicio literario entre los más apasionados y abiertos, Brecht va madurando, en un diálogo ininterrumpido con la realidad creativa, una nueva idea del arte como comprensión total y activa de la historia: no contemplación lírica de las cosas, y tampoco replegamiento sutil sobre la propia subjetividad, sino elecciones humanas y morales, verificación de los valores tradicionales, contestación de las estructuras en crisis del mundo burgués, elaboración de una nueva presencia de la poesía en el ámbito de la sociedad.

La conquista de esta perspectiva diferente se realiza mediante un proceso no privado de contradicciones y dificultades, especialmente cuando el encuentro con el marxismo, en los años siguientes a 1926, lo induce en un primer momento —en la construcción del conflicto dramático— al empleo, a menudo simplista y abstracto, de esquemas doctrinales.

Sin embargo, entre la mística del sacrificio individual, que Brecht cultiva en una rígida elevación intelectual en el período de los "dramas didácticos" (1929-1934), y la revocación del exilio del reino de lo "agradable" por él anunciada en el *Breviario de estética teatral,* el salto es menos grande de lo que podría parecer. Escribía desde Dinamarca, luego de abandonar Alemania ante el advenimiento de Hitler:

En mí combaten
el entusiasmo por el manzano en flor
y el horror por los discursos del Blanqueador.
Pero sólo el segundo
me impulsa a la mesa de trabajo.

Aquí hallamos uno de los nudos esenciales de la poesía brechtiana más madura; y sería muy fácil desanudarlo en el campo de una interpretación tradicional. El escritor se sienta a su mesa de trabajo y crea, pero en lugar de abordar los temas "naturales" de la lírica, de cantar la belleza del mundo y de la vida (simbolizada por el "manzano en flor"), advierte prontamente la necesidad, el deber, de dirigir a otro punto su pensamiento, es decir, de emplear la pluma para combatir los insensatos discursos de guerra del jefe nazi. Sin embargo, a pesar de esta trágica hipoteca humana y política, o tal vez, al contrario, justamente en virtud de la misma, florece de tanto en tanto —aun en estos "tiempos desgraciados para la lírica"— la flor milagrosa de la poesía: una flor que parece casi congelarse bajo la ventisca de los acontecimientos, pero que tanto más delicadamente se recorta —con su pura, cándida línea— sobre el fondo de cólera y de rencor que avanza amenazante. Es la "primavera de 1938":

Hoy, mañana de Pascua
una imprevista ventisca de nieve ha pasado sobre la isla.
Entre los setos ya verdes había nieve. Mi hijo me
llevó hacia un magro albaricoquero junto al muro de casa,
apartándome de unas estrofas en las que indicaba quiénes eran
los que preparaban una guerra que
al continente, a esta isla, a mi pueblo, a los míos y a mí mismo
podía exterminar. Sin palabras
hemos puesto una tela de arpillera
sobre el árbol que se congelaba.

Aun en los momentos más oscuros y de mayor tempestad, entonces, cuando había más necesidad de la espada que de la palabra, Brecht supo colocar la tela sobre el árbol que se congelaba, es decir, supo proteger —bajo las cenizas, bien encendido— el fuego de la poesía. De ahí que en los textos mayores nacidos bajo esta particular constelación (*Vida de Galilei, Madre Coraje y sus hijos, La buena alma de Tse-Chuang,* entre 1937 y 1940) la ideo-

1. *Brecht (1927)*

2. *Bertolt Brecht y su amiga Bie (1918).*

3. *Brecht (el segundo de la derecha) y algunos amigos en una foto de 1916.*

4. *Brecht (segundo desde la izquierda) y la orquesta del humorista Karl Valentin.*

5. *Fin de la República de Weimar: el incendio del Reichstag, 27-28 de febrero de 1933.*

6. *10 de mayo de 1933: fogata de libros, frente al Teatro de la Ópera de Berlín.*



logía se vierte en una realidad humana lacerante. En ella la descubierta inmediatez de los sufrimientos y de los dolores incide con la fuerza del ejemplo; la angustia por la suspensión de la vida y de la poesía hace conservar más celosa y esquivamente las dispersas y delicadas señales de la misma.
Pero tal interpretación, repetidamente intentada, corre el riesgo de recuperar sólo una dimensión, que ni siquiera es la más original y auténtica, del lenguaje brechtiano, el cual concilia estos tonos intensos y contenidos no en vista de una nostálgica y elegíaca evocación de un mundo desaparecido sino como instrumento para medir el espacio humano concreto de una determinada situación histórica. Se aclara ahora el sentido, nada contradictorio ni sorprendente por cierto, de una de las primerísimas tesis del *Breviario de estética teatral*: "Desde que el mundo es mundo, la misión del teatro, como de todas las otras artes, es la de recrear a la gente. Esta misión le confiere siempre su especial dignidad: no necesita otro certificado que la diversión; pero esto es indispensable. No se lo ennoblecería, por ejemplo, convirtiéndolo en mercado de la moral; por el contrario, es muy probable que se lo degradase, lo que ocurriría puntualmente toda vez que no se lograra tornar divertida a la moral, y divertida justamente para los sentidos; de esto, por cierto, la moral sólo puede extraer ventajas. Y tampoco se le debería imponer la obligación de enseñar o, de todos modos, de enseñar algo más útil que saber cómo movernos placenteramente, ya sea con el cuerpo o con el espíritu. En efecto, el teatro debe necesariamente poder seguir siendo una cosa superflua, lo que significa, bien entendido, que por lo superfluo se vive". El ejercicio ideológico y la plena comprensión de la realidad sensible en sus varias formas no son más, entonces, términos antitéticos sino, antes bien, los polos de una tensión que determina la historia concreta.

Expresionismo y dadaísmo

Hasta hace poco se ha deseado encontrar en el período formativo del autor, bajo la influencia del expresionismo por un lado y el dadaísmo por el otro, los gérmenes iniciales de esta antiestética: en sus burlas destructoras de mitos oficiales, en la agresiva polémica contra toda forma de academicismo, en la concepción decididamente anticonformista del oficio literario. Son los años entre 1918 y 1924, en los que Brecht —entre Munich y Berlín— se lanza con entusiasmo a la vida intelectual de la Alemania de la República de Weimar, uniéndose a los grupos más avanzados de la joven generación literaria (el expresionista anarquista Johannes R. Becher, los dadaístas berlineses Walter Mehring, Wieland Herzfelde y John Heartfield) e inaugurando una temporada de intenso, radical, experimentalismo. La imagen que se nos ha transmitido —a través de los testimonios contemporáneos, las evocaciones de los protagonistas, las mismas páginas del autor— invita naturalmente a reubicarlo en el cuadro de un común clima vanguardista centroeuropeo. Pero un examen más atento revela, en el interior de las inspiraciones, los fermentos y los humores que no parecerían demasiado distintos de aquellos de sus cofrades, una tensión nueva y, bajo la apariencia de una disponibilidad abierta en otro modo, una insólita lucidez de visión. En efecto, la producción juvenil del dramaturgo de Ausburgo es verdaderamente la presuposición —no simplemente lógica o cronológica, sino integralmente poética— de las grandes obras de la madurez, en las que la misma aparece reabsorbida, verificada a un nuevo nivel, y *hegelianamente* superada. Pero sin tener clara aquella presuposición será vano creer que se puede entender tal superación en todo su alcance, en todas sus implicaciones y reverberaciones estético-ideales. Estos dos aspectos de la cuestión están, naturalmente, unidos entre sí. Reproponer una nueva lectura de Brecht significa, en efecto, analizar los inicios de una búsqueda artística teniendo siempre presente toda la curva de su parábola; es decir, relacionando aquellos inicios con los resultados concretos y definitivos. Todo ello comporta una correcta verificación de las relaciones entre Brecht y el expresionismo, entendida no como burocrática búsqueda de registros literarios, sino como averiguación concreta sobre los efectivos modos de su participación en el clima cultural y artístico en el que, en principio, se moviera. Problema que alguno ha considerado ocioso y casi despreciable, pero que a nosotros nos parece —por las razones antes expuestas— esencial. El resorte que puso en movimiento a la revolución expresionista no es muy distinto del que pusiera en movimiento a la crítica brechtiana: es decir, el rechazo de la sociedad burguesa y las formas de convivencia por ésta institucionalizadas. Sin embargo, si bien es cierto que la sublimación religiosa de este rechazo no impide hallar en su fondo, en los expresionistas, una auténtica vocación "revolucionaria" que confía la exigencia de una renovación integral del hombre a paradojales proyecciones escatológicas, también es cierto que estas últimas terminan luego por condicionar y deformar aquella primitiva exigencia, desviando su carga liberadora hacia enfoques en gran parte estériles. La condición del individuo, ajena en cuanto a la sociedad que lo rodea, se traduce, por lo tanto, en la anticipación místico-visionaria de la humanidad futura, o bien en la representación en clave trágico-grotesca de la esfera vital, recuperada en significaciones violentamente polémicas y absurdas. Por un lado "una colectividad, sumamente improbable y seguramente ineficaz, de hombres 'bue-

nos' ", como escribiría más tarde Brecht (*Releyendo mis primeros dramas*, 1954); por el otro, un no menos improbable animal solitario, dedicado al cultivo y al consumo de los propios instintos. En un caso y en el otro un opuesto extremismo, al que escapa la concreta individualidad y medida del hombre, donde los dos polos se median. Para el mismo vale lo que Hegel sostiene en su crítica del saber inmediato, cuya característica peculiar "consiste en afirmar que el saber *inmediato*, tomado *aisladamente*, con *exclusión* de la mediación, tiene por contenido a la verdad". La universalidad tomada sin mediación es necesariamente abstracta; e igualmente abstracta resulta la individualidad aislada del conjunto de sus ligazones con el cuadro general de las relaciones humanas. Si es cierto que "para el hombre la raíz es el hombre mismo" (Marx), es preciso reconocer entonces que los expresionistas han terminado por ponerlo, para decirlo como Husserl, "entre paréntesis", al haber descuidado las mediaciones históricas y sociales que lo determinan; y, basándose en cambio en una elaboración de tipo utotopista-escatológico, le han cortado la posibilidad de resolver la antinomia entre libertad individual y voluntad comunitaria, que también es tema central en la problemática ideológica del expresionismo (piénsese sólo en el clásico *Hombre- masa* de Toller). Esta posición no carece de importantes reflejos de naturaleza estilística, que traducen el mito de la inmediatez en la fijeza estática de un lenguaje exasperadamente visionario. Según la ejemplar definición de Giacomo Devoto, que voluntariamente hacemos nuestra: "Éxtasis es inmovilización de un instante fugitivo, o de un estado de ánimo perennemente ondulante; es la realización artificial y concreta de un máximo de felicidad que, como un número mínimo o máximo, es inalcanzable o inexistente en la naturaleza. Éxtasis es irrealidad, absurdo: fijados en el éxtasis, objetos, personas, diálogos, aparecen violentados, deformados, en un esfuerzo de estilización, de contemplación y ensimismación suprema". Así la lengua refleja, en manera que no podría ser más evidente, los dos momentos esenciales que caracterizan el enfoque expresionista de la realidad: por un lado su descomposición como fruto de la drástica ruptura con los valores tradicionales, por el otro su recomposición en un plano puramente abstracto y especulativo.

La crisis del lenguaje no es más, entonces, que el lenguaje de la crisis; pero es propio del expresionismo el haberse detenido en este estadio de denuncia institucionalizada, proyectando su anhelo de mística renovación en un rechazo utopista, y en una superación esencialmente verbal de la sociedad burguesa, confiando su carga destructiva (para variar una célebre imagen de



2



3



4



5

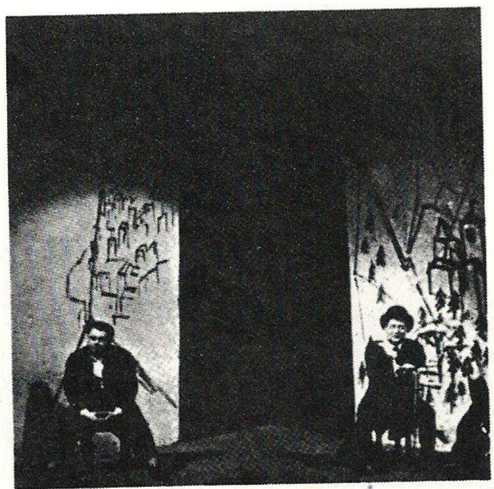


6

1



2



3



4

1. Un hombre es un hombre, *con Peter Lorre, en la representación del Staatstheater de Berlín (1931).*

2. Eduardo II, *con la dirección del mismo Brecht (Munich, 1924).*

3. Baal, *una imagen de la representación que se diera en Berlín en 1926.*

4. *Berlín, 1929: una escena de* Final Feliz *con Carol Neher.*

Heine) al simple "sueño" de la revolución social.

Este nudo ideológico de fondo no debió escapársele al joven Brecht, ya que al criticar en el periódico socialdemócrata independiente de Ausburgo *Der Volkswille* (dic. de 1920) una puesta en escena de la *Metamorfosis* de Toller, contestaba a su autor: "El hombre como objeto, como proclama. El hombre abstracto, el singular de la humanidad. La causa reposa en débiles manos".

Tres dramas para una nueva poesía

Pero más que tal toma de posición, y las muchas otras del mismo tenor que como un hilo rojo subrayan desde el principio la posición crítica que asumiera Brecht frente a una corriente en cuya cuenca se movió al comienzo, cuenta tal vez la verificación operativa de tal posición en el interior de su producción de aquellos años: los dramas *Baal* (1918), *Tambores en la noche* (1918-1920), *Vida de Eduardo II de Inglaterra* (1924), un grupo de extravagantes y corrosivos relatos en los que ya se anuncia el gusto por una documentación anticonformista sobre la realidad, y también algunas poesías —entre las más bellas y sugestivas— del posterior *Libro de devociones domésticas*. Todos éstos son textos de tonalidades cambiantes y de contenido lingüístico provocativo, unificados no tanto por la hábil dosificación de los ingredientes técnicos o por una perfecta estructura arquitectónica (*Baal*, por ejemplo, en su acerada forma de balada traduce en hecho escénico eficaz, pero no ortodoxo, el pánico lírico del primer "desenfreno" brechtiano) como por un aire común que circula en ellos: una consideración del mundo y de las cosas que es desencantada y al mismo tiempo plena de curiosidad humana, una cínica alegría que se solaza en demoler los valores más tradicionales de la burguesía alemana guillermina, una búsqueda despiadada —pero también gozada— de las razones materiales que motivan las acciones y los comportamientos de los individuos. Distanciándose en igual medida de los cansados epígonos del simbolismo, sustancialmente integrados en una noción de cultura que él rechaza, y de los apocalípticos profetas del expresionismo, a los que también se les escapa la concreta dimensión de la realidad, Brecht ubica en el centro de su perspectiva poética a la naturaleza terrestre del hombre, su hacer mediante la continua confrontación con aquellas razones materiales, su perenne y siempre nueva lucha por la existencia. En 1918, en una poesía no casualmente utilizada nueve años después como "capítulo final" de su *Libro de devociones domésticas*, Brecht corta a sus propias espaldas los puentes con la trascendencia y entona un canto burlón "Contra la seducción":

¡No os dejéis desviar!
Ninguno vuelve jamás.
El día está por terminar;
el viento de la noche podéis husmear:
no habrá otro mañana.
No os dejéis engañar
acerca de que la vida sea poca cosa.
¡Bebedla en rápidos tragos!
¡No os será suficiente
cuando tengáis que marchar!
¡No os dejéis consolar!
Tiempo, ¡no tenéis demasiado!
Dejad lo podrido al redimido.
La vida es el bien más inmenso:
ya no es vuestra, después.
¡No os dejéis desviar
hacia el ahínco y el deterioro!
El miedo, ¿cómo os puede tocar aún?
Con todas las bestias debéis morir
y luego ya no viene nada más.

Por cierto sería muy fácil documentar, en la literatura alemana de entre 1910 y 1920, el gusto expresionista (recodo complementario de su misticismo cósmico) por la representación en clave crudamente biológica de la realidad humana como respuesta a la vacía espiritualidad de la época; el cuerpo entendido como "pantano químico-físico del siglo XIX con las huellas de los tacos del positivismo en el rostro" (según la despiadada imagen de Benn) es la salida coherente de estas variaciones sobre el tema de la destrucción que, mediante las crueles autopsias de un Heym o de un Becher, se acercan a la representación de la humanidad vista desde la gélida perspectiva —justamente— de la *Morgue*. Pero mientras el escéptico y nihilista Benn, aún confiándose en la clínica y fría imparcialidad de los instrumentos quirúrgicos que debían abrirle la verdadera naturaleza del hombre, opera una profanación o desconsagración de los valores espirituales cristianos, empeñándose paradojalmente en una tensión metafísica que toca desde el principio la trascendencia (si bien con el signo negativo), Brecht, en cambio, los seculariza, realizándose perfectamente en una esfera de mundana mesura. Y los esquemas de la religiosidad católico-barroca, que él asume aquí invirtiendo su significado, le ofrecen el sólido ritmo con qué cantar el positivismo de la vida.

La búsqueda de un espacio poético autónomo en el ámbito de un clima cultural en el que, si bien en forma claramente crítica, participa, se orienta entonces —en primer lugar— hacia la secularización de las instancias místicas y religiosas propias del expresionismo. La misma se realiza mediante una gama de elecciones estilísticas que van de la regresión consciente al "naturalismo" con compensaciones "doctas", pero más a menudo sufriendo el influjo de cierta literatura popular del tipo de Karl Valentin, a las cifras de una lúcida ironía o directamente a modos decididamente parodísticos. Estos distintos niveles de lenguaje con frecuencia se entrecruzan, con efectos singulares, en el mismo texto: es el caso de *Baal*, donde las truculencias carnales del protagonista no están separadas de una sátira a la manera del Wedekind de los ambientes literarios de vanguardia, mientras el entero trabajo nace (si vemos la ocasión exterior de su realización) como parodia de un drama expresionista de Hanns Johst. Despojada de sus características formales más mordaces, esta tendencia a la reducción materialista de los contenidos expresionistas permanece, como motivo constante si bien no subrayado en sus implicaciones polémicas, también en la producción brechtiana posterior; bastaría pensar en el tema de la "maternidad auténtica" del *Círculo de tiza caucasiano* que responde de lejos a un preciso plan de socialización de la problemática más típica del expresionismo. Es este caso, la alegoría de una "maternidad cósmica" entendida como matriz misteriosa e indestructible de la vida, según el esquema que nos ofrece Paul Kornfeld en su típico drama *La seducción*.

Pero de la misma manera Brecht procede también a la racionalización de los contextos metafísicos, tan frecuentes en la literatura expresionista. Así la dialéctica entre "esencia" y "apariencia" recordada por alguno para concluir un estrecho parentesco, si se la examina de cerca en sus reales articulaciones y si se la proyecta en el horizonte específico de Brecht, para el cual los momentos ideales son siempre la expresión de precisas fuerzas históricas, no puede dejar de abrirse en significados profundamente diferentes. "Nos podemos preguntar —observa al respecto César Cases— si también el acercamiento del primer Brecht a los expresionistas está tan fuera de propósito: lo está ciertamente... si nos referimos al expresionismo como movimiento literario e ideológico en cuyo marco se desea constreñir a un caso de excepción como Brecht, pero lo es en grado menor si nos referimos a una posición común frente a la realidad, de la que se desprenden análogos medios expresivos. Como los expresionistas, Brecht tiende a la búsqueda de la 'esencia' de las cosas, pero esta esencia tiene para él carácter social y no es el amor cósmico caro a los expresionistas".

Convendrá reconocer que justamente acá la discriminación es decisiva; discriminación que, más allá de una estructura o forma asumida independientemente de sus respectivos contenidos, adquiere un pleno y legítimo valor semántico por cuanto caracteriza también la sustancia de aquella posición con respecto a la realidad que se deseaba tan similar. Para los expresionistas, en efecto, esta esencia se halla en una dimensión que va más allá de lo empírico y se califica, entonces, como numen metafísico que se esconde "detrás de las cosas" y es asequible sólo en virtud de una


1


2

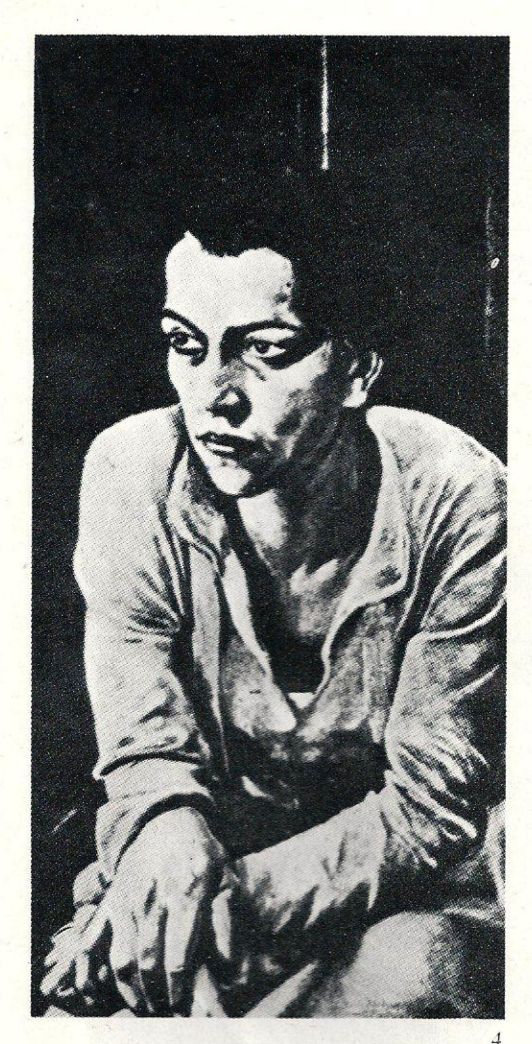

3

1. *Frank Wedekind.*
2. *Kurt Weill.*
3. *Erwin Piscator.*

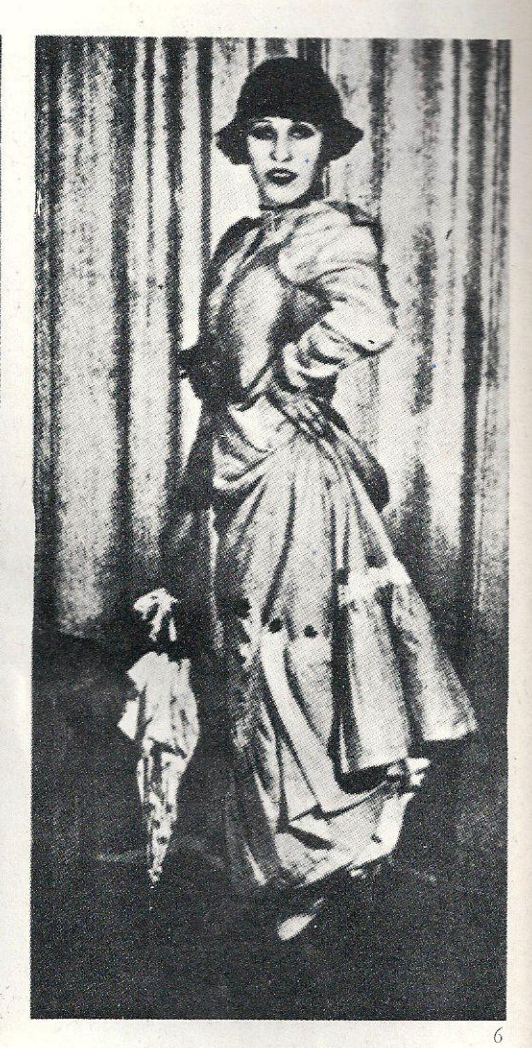
intuición mística e inefable. Para Brecht, en cambio, la misma es la concreta realidad histórica de las relaciones humanas, de las que dependen el carácter y el destino de la sociedad y que, por feroz ironía, se refleja en forma mistificada (lo enseñaban justamente los expresionistas) en los cerebros de los hombres.

También a propósito de los medios expresivos se puede hacer un análisis bastante similar. Aparte del uso de la iteración, que de por sí no posee valor calificador autónomo, se puede decir que Brecht, aun realizando sus elecciones en el interior de la situación lingüística en que necesariamente se mueve, la traspasa siempre a un nuevo plano de significados. El léxico, sin duda, presenta inflexiones y coloraturas de procedencia expresionista tomadas de Becher y Trakl, de Benn y Haym, contrabalanceadas sistemáticamente con módulos naturalistas-populares de los que reciben una diversa tonalidad dinámica. La sintaxis, construida sobre esquemas de escabrosa y seca consistencia que parecería realizar ciertos propósitos de la vanguardia contemporánea, en el repensamiento del material lingüístico y de su estructuración formal no mira, como en el *ductus* expresionista, a la fijeza estática del monosílabo original, sino antes bien, a aquel proceso de distinción y de elección que caracteriza, justamente, al hablar humano.

La lengua es, por lo tanto, el medio empírico entre el hombre y las cosas, una especie de piel que separa y al mismo tiempo pone en comunicación las facultades intelectuales con la realidad material que éstas reelaboran; como ya se ha dicho agudamente, "para Brecht la lengua no es cosa secundaria o indirecta, sino algo elemental, una función del cuerpo". En tal sentido la instancia, adelantada por un teórico expresionista, de una nueva lengua que a través de la renuncia a los nexos lógicos sepa reencontrar el sentido original de la expresión, es decir, el gesto, no tiene nada que ver —en su individualización de una dinámica psicológica fundada esencialmente sobre una actitud del alma— con la teoría brechtiana de la poesía de gesta, la cual se deriva, en cambio, de la tesis de que esta dinámica refleja, en sustancia, el estado de las relaciones del hombre con la realidad material. Por otra parte, la prueba la proporciona aquella construcción antipsicológica del personaje teatral que es uno de los ejes del teatro épico y que reencontramos también en la dramaturgia expresionista. Si Kornfeld afirma que "la psicología dice tan poco acerca de la esencia del hombre como la anatomía", y si Félix Emmel reitera aún más explícitamente que la "eliminación de la psicología" servirá para liberar al nuevo teatro "del dominio del intelecto despótico" para dar al arte dramático "un nuevo fundamento supraintelectual: el éxtasis de la sangre".


4


5


6

4. Helene Weigel en un retrato de Rudolf Schlichter.

5. Rudolf Schlichter: retrato de Bertolt Brecht (1928)

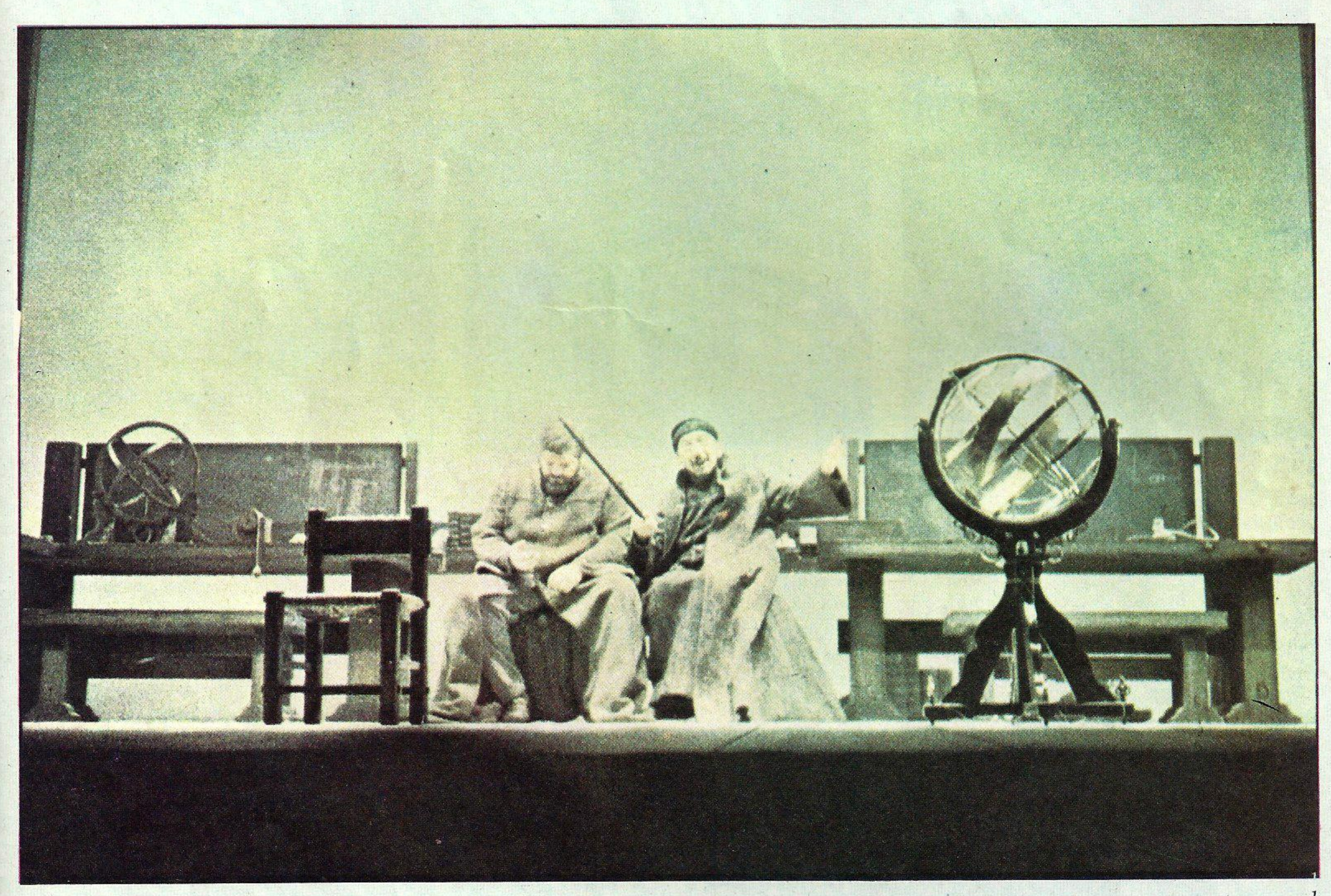
6. Lotte Lenja, cantante, esposa de Kurt Weill, en una escena de Mahagonny.

será muy evidente que cuanto los expresionistas reivindican, es decir, la separación de la obra escénica de la dimensión de la racionalidad, es justamente el objetivo de la más áspera y cerrada requisitoria brechtiana. De igual modo el anonimato, que sobre todo en los dramas didácticos reduce la calidad concreta del personaje individual a la máscara fija del tipo, no intenta satisfacer las exigencias de aquel abstracto universalismo que Brecht —ya se ha visto— contestaba explícitamente a Toller y compañeros (el hombre como "singular de la humanidad"); por el contrario subraya con drástica inmediatez una particular alienación humana y una precisa condición terrena. A un nivel estructural más complejo, la llamada forma abierta del drama, su desarrollo "por etapas" tan lejano de la clásica receta aristotélica, transcribe en la poética expresionista un proceso de mística catarsis o de doloroso calvario, a través del cual debe pasar la experiencia redentora de la humanidad. Brecht, en cambio, le asigna la explícita misión de convertirse en intermediario ideal para la progresiva toma de conciencia de una realidad demistificada o demistificable.

Más allá de climas culturales comunes y de análogas técnicas expresivas, es aquí que se mide concretamente la divergencia irrecuperable que separa a Brecht de sus compañeros de generación: por una parte, la revuelta maximalista y demagógica (aunque generosa) de la vanguardia alemana en torno a la primera Guerra Mundial, que confía a la utópica espera de un nuevo reino la prefiguración de una colectividad libre y solidaria a un tiempo; y por el otro, la voluntad crítica y activamente modificadora de Brecht, que lejos de los vagos proyectos de soñadas destrucciones, se vierte totalmente en la sociedad burguesa, con el fin de iluminarla mejor en su dinámica real.

El *pathos* de la rebelión deja lugar al frío y lúcido diagnóstico, al análisis irónico, a la carga reveladora de la paradoja; el rechazo más radical deja lugar a la más radical de las contestaciones. Leído en esta clave, *Baal* no nos parecerá ya una orgía de sadismo y de aberraciones sexuales, sino por un lado representación de una "sociedad asocial" a través del *medium* de un individuo asocial, y por el otro la parodia de algunos sectores del expresionismo, donde el culto de la personalidad genial y extravagante podía ser cambiada por una superación de las convenciones burguesas; todo ello según un efecto de "extrañamiento" recíproco que pone en luz tanto el núcleo sociológico y entonces típico de un personaje por tantos aspectos excepcional y fuera de la norma, como los límites de una posición polémica. El sentimiento de la naturaleza, que en *Baal* celebra sus más arriesgados triunfos, es por ello la subli-

1, 2, 3. Vida de Galilei, *en la aplaudida versión de la compañía estable del Piccolo Teatro de Milán (1963-64).*



1

2

3

mación de este doble plano expresivo en osadas cadencias de centelleante agresividad:

Mientras Baal crecía en el blanco regazo de la madre,
el cielo era tan quieto, descolorido y grande,
joven, desnudo, un prodigio inmenso
como lo amaba Baal, cuando Baal llegó.
En la alegría y en el dolor el cielo estaba firme
aunque Baal dormía, beato, sin verlo:
de noche —mientras Baal estaba ebrio— de color violáceo,
Baal pío al alba y el lívido albaricoque.
De paseo por la taberna, la iglesia, el hospital,
Baal trota indiferente y se separa pronto.
Aunque Baal está cansado, muchachos, nunca cae
a tierra: consigo desde lo alto arrastra a su cielo.
....
A los grandes buitres Baal guiña el ojo,
que en el cielo de estrellas esperan sus despojos.
A veces se finge muerto. Y si se precipita un buitre
Baal, mundo, lo devora en la cena.
Bajo estrellas oscuras en el valle del llanto,
Baal muele enteros vastos campos de hierba.
Cuando están vacíos, Baal trota cantando
hacia el sueño de la selva eterna.
Y cuando Baal es engullido por el oscuro agujero,
¿qué es el mundo para Baal? Él está saciado.
Bajo las cejas Baal tiene tanto cielo
que de aquel cielo aun muerto está satisfecho.

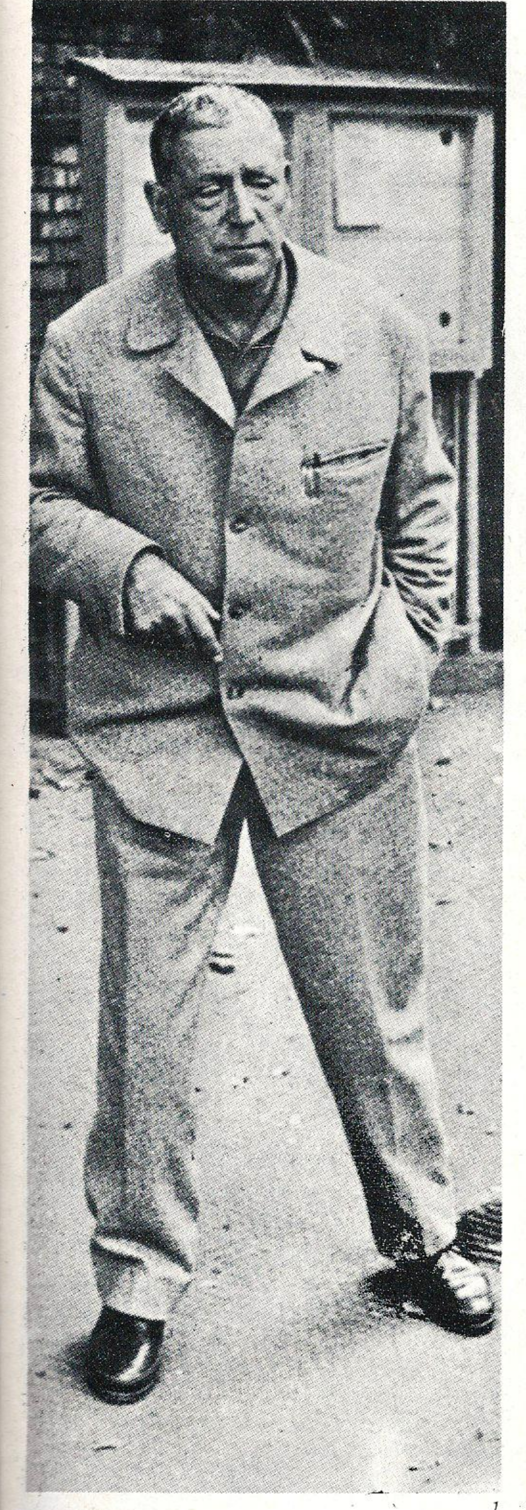
Tambores en la noche aborda, en cambio, el problema de la integración del individuo en la colectividad en modo directo, variando un tema caro a la entera generación expresionista: el del veterano. En cinco actos, que alternan interiores pequeñoburgueses iluminados con despiadada crudeza y poderosos finales exteriores en los que la escena se ilumina con repentinos resplandores, la trágica aventura de la experiencia revolucionaria en la Berlín de la inmediata posguerra se enlaza con la vicisitud privada del protagonista, primero solitario con los obreros insurrectos y luego lentamente reabsorbido por el remolino de los intereses personales y de la seducción carnal. "La cornamusa suena, los pobrecitos mueren en el barrio de los pobres, encima de ellos caen las casas, luego despunta el alba, ellos están tendidos sobre el asfalto como gatos ahogados, y yo soy un puerco, y el puerco vuelve a casa". En este conclusivo parlamento de Andrés Kragler, el motivo central del trabajo se revela en su auténtica significación, asignándole a la momentánea adhesión del ex soldado a la batalla de la clase trabajadora no el valor de descubrimiento del nexo real entre las exigencias individuales y las razones de una militancia política ideal, sino más bien el sentido de etapa provisoria hacia la reconquista de privilegios absolutos, aunque en la esfera restringida de la existencia familiar. "Yo soy un puerco, y el puerco vuelve a casa": refleja, en tales palabras, la frase famosa de Benn ("la corona del universo, el hombre, el puerco"), pero no con los subtonos de metafísica provocación del poeta de *Morgue*, sino desviada hacia significados tal vez más obvios y banales, pero sin embargo relacionados concretamente con nuestra historia presente. Cuando en 1954 releía sus primeros dramas para preparar una edición de su teatro, Brecht le reprochaba a *Tambores en la noche* (el texto que le daría fama, consagrada oficialmente en 1922 con la asignación del Premio Kleist) una sustancial ambigüedad: "En ella, la rebelión contra una rechazada convención literaria corrió el riesgo de implicar en la condena a un gran movimiento de revuelta social". En realidad, la *comedia* (así dice el subtítulo) es uno de los testimonios más significativos e históricamente válidos de aquel intrincado nudo de contradicciones que fue el período inicial de la República de Weimar.

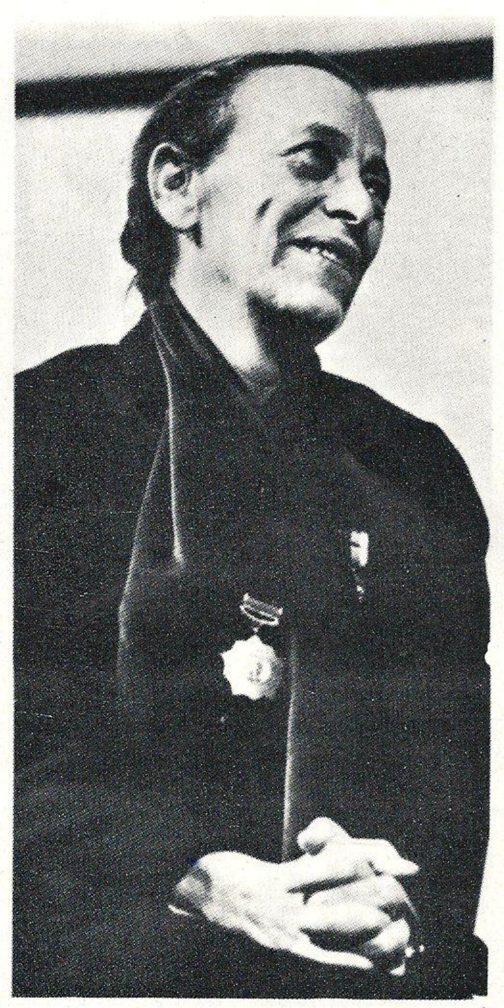
Con la *Vida de Eduardo II de Inglaterra*, el autor documenta su primer y fecundo encuentro con la dramaturgia isabelina, reproyectando la trama de sus dispares intereses en un período remoto de la historia inglesa. Original reelaboración del drama homónimo de Christopher Marlowe, fue representado en Munich en una puesta dirigida por el mismo escritor, en la que es posible hallar tal vez el primer ejemplo orgánico de aquel "teatro épico" destinado a constituir —hoy podemos decirlo con certeza— la auténtica revolución copernicana en la escena europea de este siglo.

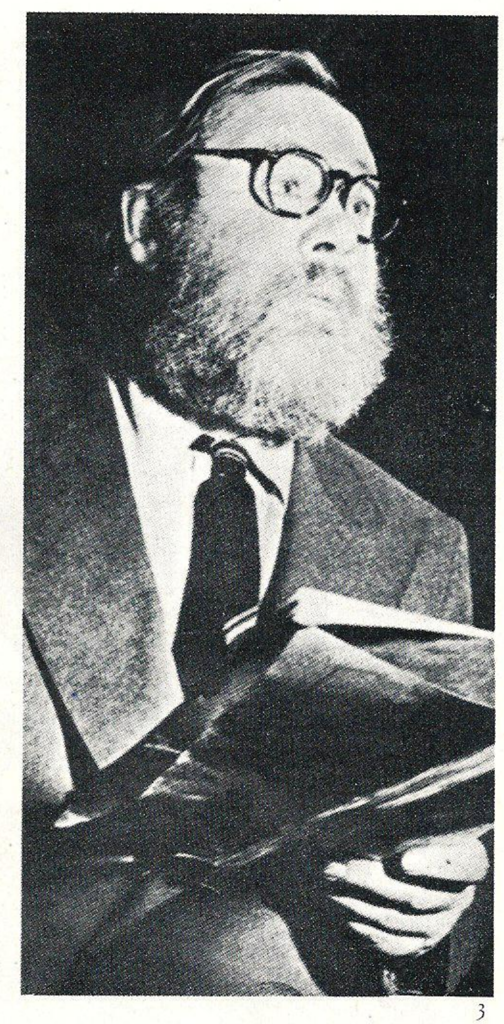
Pero su singular importancia también reside en otra condición: en ser una de las obras brechtianas lingüísticamente más ricas y complejas. Imágenes caracterizadas por una adjetivación acre y colorida, que nos llevan al Brecht más "desenfrenado" y anárquico, se alternan con imprevistas aperturas que parecen anticipar el tono seco y razonador, límpidamente medido, de las obras didácticas y de la lírica tardía. La calidad escabrosa de la lengua, la contenida intensidad de ciertas elecciones del léxico, junto a los clásicos temas brechtianos que en la *Vida de Eduardo II de Inglaterra* ya afloran en modo explícito (basta pensar en la irónica demistificación de la concepción "heroica" de la historia, que se observa en el gran discurso de Mortimer frente al Parlamento británico sobre la falsilla de la guerra de Troya), confieren entonces a este trabajo juvenil una madurez poética que va mucho más allá del interés filológico y se ofrece como verdadero descubrimiento de un texto hasta hoy un tanto descuidado aun por la crítica más sagaz y avisada. En la secuencia de estos tres dramas y en las poesías contemporáneas, Brecht ha cambiado verdaderamente el rostro de la poesía alemana de nuestro siglo. Con acentos, deseamos agregar, de tan poderosa originalidad, que la indagación de las diversas "fuentes" sólo puede proporcionarnos el parámetro de un genérico clima cultural, a tal punto las mismas aparecen fundidas en un discurso orgánicamente renovador. Así también la referencia al dadaísmo, con el que también tuviera relaciones múltiples y de alguna duración, sólo en parte sirve para explicar el "deseo de no-arte" del dramaturgo de Ausburgo y prescinde de la función sociológica concreta que las estructuras lingüísticas de tanto en tanto cumplen. Se ha dicho a este respecto, retomando el hilo de un razonamiento historiográfico iniciado por otros en tiempos lejanos, que "el dadaísmo, como fenómeno post-expresionista, representa en el espíritu brechtiano una tangente que incide en profundidad y en duración más de lo que se puede creer" (S. Lupi). Pero más allá de determinadas posiciones anticonformistas que también pueden dar lugar a equívocos si se las aparta de su contexto, la "paradoja" de Brecht es una cosa muy diferente de la "paradoja" de los dadaístas. El objetivo del primero es la crítica desde el interior de la sociedad burguesa, para su total demistificación, mientras que la rebelión protagonizada por los segundos está confinada en una perspectiva sustancialmente "religiosa". Esto resulta mucho más evidente si examinamos los dos lenguajes diferentes que aquí se confrontan: por un lado un empeño crítico que no renuncia a la elaboración de estructuras comunicativas orgánicas (y tanto más cuanto más revé el concepto de arte entendido como belleza formal); por el otro, una carga polémica explosiva que traduce un rechazo por los *valores burgueses* en el rechazo de la *lengua* burguesa, reconducida a una especie de estado grado cero del que debería ser posible recomenzar. Se presenta así en los dadaístas, en formas no muy diversas, la misma vocación utopista del expresionismo, destinada a desviar hacia soluciones en general abstractas el impulso positivo original de renovación. Y entonces convendrá admitir que también en este aspecto la búsqueda brechtiana se coloca en una perspectiva de profundidad superior, quemando en una nueva síntesis estas sugestiones menores.

Una sociología del mundo burgués

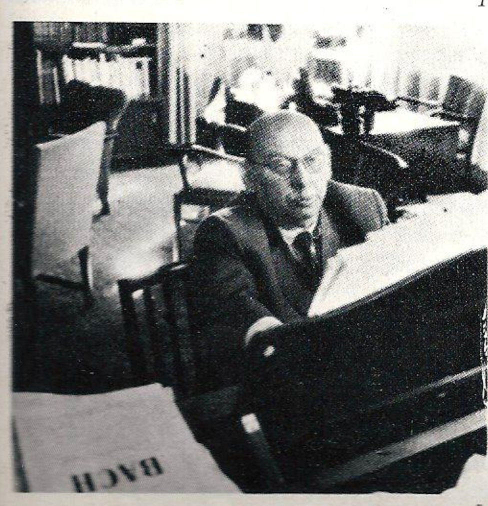
En 1927, al hacer la crítica al *Libro de devociones domésticas*, apenas aparecido, y junto con él los dramas *En la jungla de las ciudades* y *Un hombre es un hombre*, ya conocidos por el público pero aparecidos por primera vez en un volumen aquel mismo año, Herbert Ihering escribe: "La poesía de Brecht no es ni burguesa ni antiburguesa, no afirma ni niega; para él se


1


2


3


4


5


6

1. El compositor Paul Dessau.

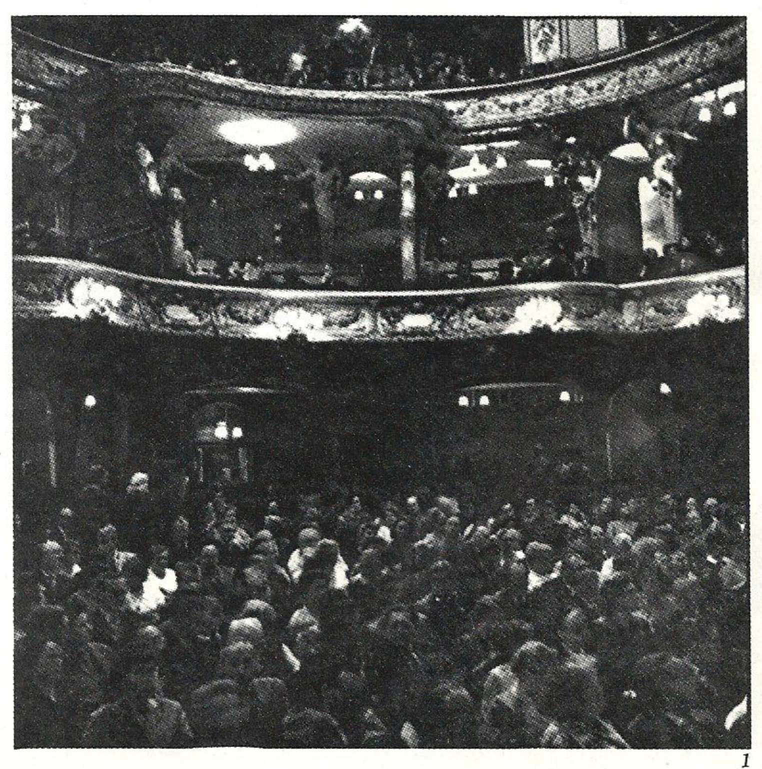
2. La actriz Helene Weigel, directora del Berliner Ensemble, acaba de recibir un condecoración de la R. D. A.

3. Charles Laughton interpreta a Galilei, de Brecht, en Nueva York y Hollywood, en 1947.

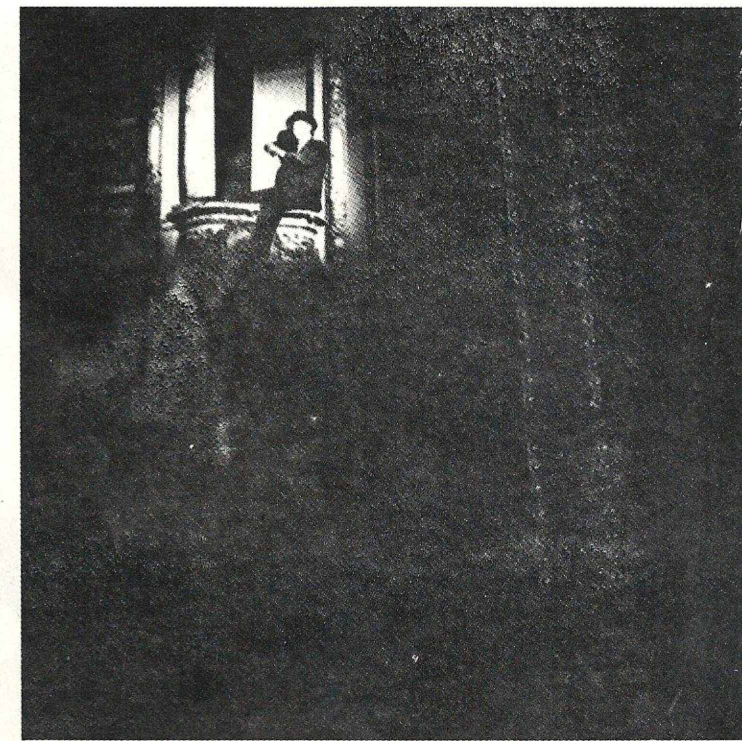
4. Lotte Lenja y Kurt Weill.

5. El compositor Hanns Heisler.

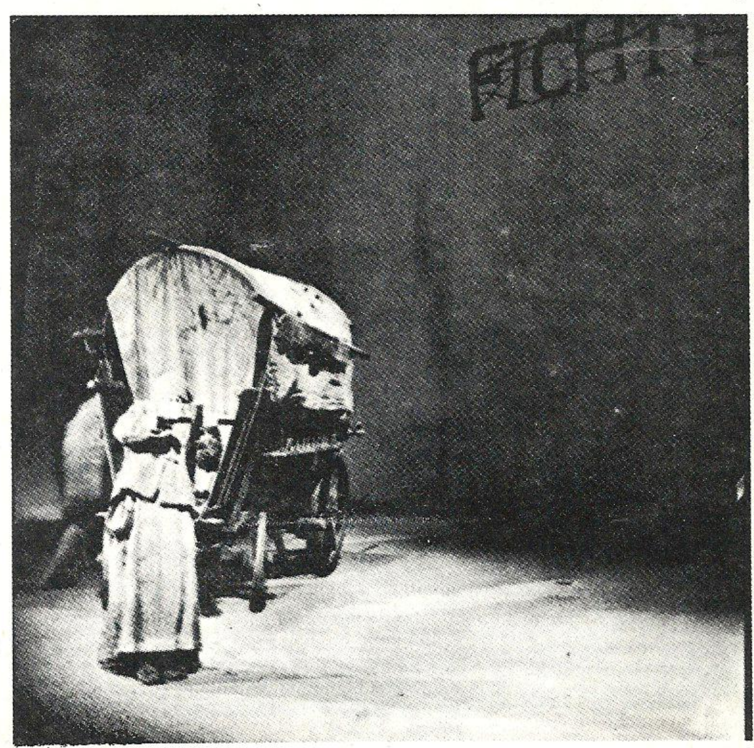
6. El actor del Berliner Ensemble, Ernst Busch y Helene Weigel.



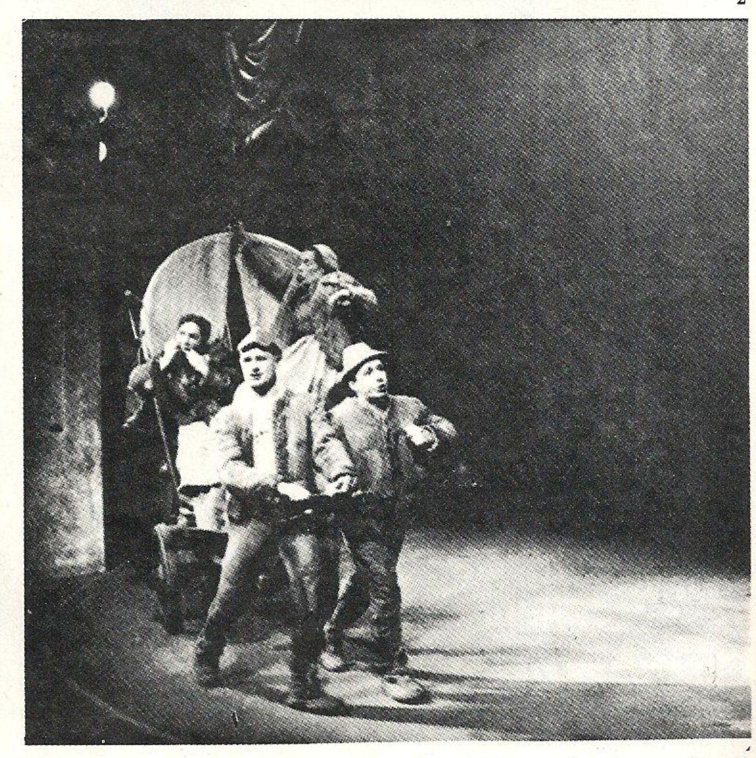
1



2



3



1. *El teatro de Berliner Ensemble.*

2. *Una escena de* Arturo Ui, *en la representación del Berliner Ensemble*

3. *La escena final de* Madre Coraje, *representada por el Berliner Ensemble, con Helene Weigel.*

4. *Otra escena de* Madre Coraje.

ha cumplido un proceso de transformación que en la realidad apenas se percibe. Él no es un revolucionario patético, no combate ni en favor ni en contra. No exalta la técnica, no rechaza a la mecanización actual: ésta es, para él, obvia; vive en ella, y ella le ofrece el fundamento y la materia de su actividad. El dislocamiento de las estructuras sociales ya ha llegado a su conclusión. Brecht es un revolucionario porque vive en un mundo ya cambiado. Sus estupendas baladas cantaban todavía vicisitudes afortunadas. Ahora también su poesía se torna representación del trabajo: no como problema, sino como realidad social. Sus poesías y sus dramas son utilizables, ofrecen cuadros concretos, contenidos aplicables. Son, al mismo tiempo, obras de arte, formadas y concluidas. Son datos de hechos, documentos, y el tiempo participa en su construcción. La producción de Brecht es el único ejemplo de una poesía artística que es también, en un sentido elevado, poesía utilizable." El crítico teatral berlinés al que corresponde el mérito no pequeño de haber lanzado al joven autor, descubriéndolo con intuición segura cuando era aún desconocido para la mayoría e imponiéndolo luego a la atención general mediante el Premio Kleist, analiza claramente —en esta página— el significado de fondo de la evolución de Brecht desde el primer "desenfreno" post-expresionista hasta la conquista de una consciente perspectiva sociológica. No por azar aquel mismo año el dramaturgo de Ausburgo publicaba un artículo —*¿No deberíamos liquidar la estética?*— en el que a "la activa hostilidad" entre su generación "y todo lo que la ha precedido" no se la explicaba con el alternarse de las modas literarias o con la legítima voluntad de afirmación de las nuevas corrientes, y tampoco con argumentos de naturaleza ético-metafísica, según el esquema más obvio de las poéticas expresionistas, sino sobre la base de la comprobación —profundamente diferente— de que la dramaturgia contemporánea ya no poseía su "espacio sociológico"; es decir, no respondía ya a efectivas necesidades. De este modo, "el eterno apetito de asistir a un drama" no podía ser interpretado en el sentido de que el drama "debiera satisfacer apetitos humanos *eternos*". A esta concepción hoy inservible, en la que se refleja el "punto de vista estético", es necesario contraponerle (sostiene Brecht) nuevos criterios valorativos no más ligados a la dialéctica tradicional de "bello" y de "feo", sustancialmente relativista, sino a "intereses de naturaleza vital" que sepan distinguir entre lo que es "justo" y lo que en cambio es "falso".

Más allá de estas perspectivas, que también miden exactamente el camino recorrido por Brecht, más allá del ambiguo horizonte de la revuelta expresionista, existe además un aspecto de su dirección en el que la inversión operativa de tal revuelta aparece clarificada en términos decisivos. "Sin el temor de tener que ver el ocaso de la humanidad en la simple renuncia a uno de sus apetitos", él escribe, es preciso estar dispuestos a reconocer "que los grandes textos shakespearianos, base de nuestro drama, resultan hoy ineficaces. Ellos anticiparon tres siglos, durante los cuales el individuo se ha desarrollado como capitalista, y ahora no son superados por lo que sigue al capitalismo, sino por el capitalismo mismo". Es aquí donde resulta evidente, tal vez mejor que en otras partes, una etapa fundamental en la parábola ideológica y artística de Brecht: su antiestética no nace, por una parte, de la misma matriz de donde provienen las rebeliones milenarias del expresionismo y las místicas *clowneries* de los dadaístas, fundadas en el rechazo absoluto o en la utópica confianza de poderse sustraer a las férreas leyes de la historia; por otra parte, la búsqueda del "espacio sociológico" en el cual pueda colocarse su ejercicio literario, presupone la integral toma de conciencia de la situación real en que el mismo se inscribe, no como simple estadio de una abstracta y veleidosa superación, sino en toda su efectiva y concreta vitalidad.

"La jungla de las ciudades"

Este desarrollo esencial está ya implícito, en ciertos aspectos, en la primera fase de la actividad de Brecht, en la que la polémica contra el embellecimiento romántico de la vida heroica es el primer paso, aún incierto y contradictorio, hacia la elaboración de un orden nuevo: la búsqueda de un sentido auténtico de la existencia se delinea, en tanto, como recuperación de la dimensión elemental de la vitalidad. Pero sobre todo un texto contemporáneo a la *Vida de Eduardo II de Inglaterra*, y singularmente afín al mismo por ciertos motivos temáticos y por algunas explícitas convergencias estilísticas, hace de puente entre las contestaciones dirigidas al expresionismo todavía en el ámbito de un clima cultural unitario y el siguiente acercamiento a una posición que debemos reconocer como antitética. *La jungla de las ciudades* es un trabajo, si bien menor, de sumo interés; la lengua límpida y árida de la versión definitiva desarrolla los tonos secos que aquí y allá aparecen en la versión de la *chronicle play* de Marlowe, anticipando en varios años todo un filón de la poesía brechtiana; la estructura del diálogo y la dinámica escénica denuncian la mano experta del hombre de teatro, demostrando que el autor aprovecha convenientemente la experiencia de *Dramaturg* en los *Kamerspiele* de Munich (1823) primero, luego en el *Deutsches Theater* de Berlín bajo la guía de Max Reinhardt (1924-1926).

El tono de informe imparcial califica al texto ya sea en el aspecto de la futura teoría del teatro épico, con su programática elección de cadencias narrativas que encuadran la acción propiamente dicha, ya sea en aquel más exquisitamente ideológico, que muestra la neutralidad de la crónica en lugar de la deformación visionaria de la realidad. Sin embargo, es especialmente en esta última dirección que *En la jungla de las ciudades* se ofrece, a quien no lo considere en forma superficial, como un texto-clave para entender las líneas de desarrollo de la búsqueda brechtiana. Un texto-clave, deseamos agregar, no tanto en el ámbito creativo como en el ámbito de una clarificación teórica directa, que el autor aborda desde el sintomático prólogo: "Os halláis en Chicago, en 1912, y asistís a la inexplicable lucha de dos hombres y a la ruina de una familia, que del campo ha venido a la jungla de la metrópoli. No os atormentéis el cerebro tratando de descubrir los motivos de esta lucha; interesaos en las actividades humanas en juego, juzgad imparcialmente el estilo agonístico de los dos adversarios y concentrad vuestra atención en el final." Por esta evidente estructura en forma de tesis, y por el continuo refluir del diálogo sobre problemas explícitamente puestos sobre el tapete más que vividos a través de las vicisitudes psicológicas y exteriores de los personajes, el drama es tal vez el más abstracto de este período singular del joven Brecht. Además, es el más concreto en indicar los temas de una indagación poética que nace siempre en función de un análisis de la realidad colectiva, y tal vez justamente las perspectivas de tal indagación constituyen, si se mira bien, el tema secreto de la obra.

"He observado a los animales. El amor, el calor proveniente de la cercanía de los cuerpos, es la única gracia que nos fue concedida en las tinieblas. Pero sólo existe la unión de los órganos; ella no anula la desunión del lenguaje. Los cuerpos se unen todavía para generar seres capaces de asistirlos en su desesperado aislamiento. Y las generaciones se miran con ojos fríos. Si cargáis una nave con cuerpos humanos, tantos que rebalsen, habrá tal soledad en ella que se congelarán todos. ¿Me escucha, Garga? Sí, tan grande es el aislamiento que ni siquiera hay lucha. ¡El bosque! De ahí viene la humanidad. Vellosa, con maxilares simiescos, buenas bestias que sabían vivir. Todo era tan fácil. Se laceraban, eso era todo. Los veo claramente, mientras con los flancos temblorosos se miran en los ojos, se muerden las gargantas, ruedan por el suelo, y quien moría desangrado entre las raíces era el derrotado, y quien había quebrado más ramas era el vencedor."

En este parlamento, tan cargado de significados y de ecos, la obra se configura realmente como el divisor efectivo entre dos momentos diferentes; la regresión a la esfera de la pura animalidad y del vegetar biológico, que todavía en *Baal* poseía un sentido inmediatamente polémico de con-

testación, se ha convertido ya aquí en un mito lejano, el mito —justamente— de los orígenes de la especie; y la perspectiva histórica —a la que Brecht se asoma con decantada frialdad) es la de un acontecimiento enorme e inaudito, la masificación de la sociedad, la cuantificación de los valores producidos por el individuo, el aislamiento de la persona convertida en extraña para sí misma y para los otros.

Tanta impávida lucidez de visión era necesaria para preparar, en la red de hipótesis y utopías, los fundamentos de un nuevo discurso sobre el hombre. Y aquí un particular aspecto de la 'leyenda' de Brecht, que ve en el autor de la *Jungla* un sustancial exaltador de este proceso de alienación, fácilmente utilizable con fines políticos totalitarios, contiene indirectamente (en forma mistificada) un núcleo de verdad: la identificación de la falta de una condena directa y explícita de tal proceso. Pero es justamente sobre el filo de una tal neutralidad subjetiva que maduran, objetivamente, las razones de la crítica y el juicio: el rechazo de los fáciles ideologismos y en otros términos la indispensable presuposición para la recuperación de la ideología a un nivel más alto de conciencia histórica. En el drama de Chicago la observación sociológica era ofrecida en un contexto no carente de coloraturas y de atmósferas, ligadas al mito de la América tan floreciente de los "años veinte" y tan rico en sugestiones también para Brecht. En la comedia *Un hombre es un hombre* (1924-1926), en cambio, el mismo nos es sometido según el esquema ilustrado por el intermedio entre el cuadro VIII y IX:

Dice el señor Beltolt Brecht: un hombre es un hombre.
Y esto, todos pueden afirmarlo.
Pero el señor Brecht demuestra luego
que con un hombre se puede hacer lo que se desea.
Aquí, esta noche, una persona será desmontada como un auto
y montada nuevamente sin perjuicio.
Nos acercamos al hombre humanamente,
Sin dureza pero con energía
Rogándole se conforme al movimiento
del mundo y que permita nadar a los peces
Cualquiera sea tu objetivo
Al reconstruir al hombre, no te equivocas
Pero si no lo vigilamos
En una noche podemos convertirlo en nuestro verdugo.
El señor Bert Brecht espera que veáis disolverse
Como la nieve la tierra que tenéis bajo los pies
Y que el caso del descargador Galy Gay os enseñe
Cuán difícil es la vida sobre la tierra.

En efecto, la parábola del afable Galy Gay, descargador de la ciudad india de Kilkoa, quien saliera una mañana para ir a comprar un pez y que se transforma, en cambio, en un sanguinario soldado de Su Majestad Británica, no desea ser más que el diagrama desnudo y exacto de un campo de fuerzas, en el cual el individuo —lejos de desarrollar aquella función demiúrgica que el expresionismo le había asignado— aparece redimensionado en su concreta medida, y algo desplazado hacia los márgenes del cuadro: "Yo le digo, señora Begbick, que al mirar las cosas desde un punto de vista más vasto, lo que ahora aquí se realiza es un suceso histórico. ¿Qué ocurre, en efecto? La personalidad es observada con una lente de aumento, la fisonomía característica es estudiada de cerca. Se va a lo profundo, se corta en lo vivo. Interviene la técnica. En el banco del taller, frente a las piezas de tornillo que corren sobre la cinta transportadora, el hombre grande y el pequeño son iguales hasta en la estatura. ¡La personalidad! Ya los antiguos asirios, señora Begbick, representaban la personalidad como un árbol que se desarrolla. ¡Cómo se desarrolla! Pero luego se retrae nuevamente, se corrompe, señora Begbick. ¿Qué dice Copérnico? ¿Qué es lo que gira? La Tierra gira. La Tierra, entonces el hombre. Según Copérnico. Es decir, el hombre no está en el centro. Ahora usted lo está viendo. ¿Puede estar en el medio, éste? Lo que ocurre es histórico. ¡El hombre no es nada! La ciencia moderna ha demostrado que todo es relativo. ¿Cómo se llama esto? La mesa, el banco, el agua, el calzador, todo es relativo. Usted, señora Begbick, yo... relativos. Míreme a los ojos, señora Begbick: un instante histórico. El hombre está en el centro, peor sólo relativamente."

Debían transcurrir aún muchos años antes que Brecht lograra, comenzando con *Galileo*, a llenar este nuevo mapa copernicano de la sociedad con tensiones y conflictos vitales. Pero en tanto, por un lado, estaba preparando, en la concreta verificación de la experimentación escénica, los instrumentos congeniales de su teatro épico; y por el otro la *Ópera de dos centavos* (1928) y las diversas versiones de *Mahagonny* (1927-1929), nacidas del feliz encuentro con el talento musical de Kurt Weill; y mientras sellaban la afirmación del autor en el plano europeo, sancionaban también la definitiva liquidación de la experiencia desenfrenada, consignando a la ironía de un *happy end* la residual mitología del subproletariado como especie antiburguesa y las rebeliones de un individualismo anárquico.

En efecto, ocurre tanto en la afortunada versión de la *Beggar's Opera* de John Clay, que desarrolla en clave marxista la tesis proudhoniana de la "propiedad como hurto", como en *Mahagonny*, donde insiste en el mismo tema pero con más sombría virulencia, retraduciendo el mito del "becerro de oro" en los términos del moderno proceso de fetichización del dinero. En ambas obras, estructura ideológica y estructura dramática aparecen perfectamente sintonizadas en un módulo de sociología de demistificación. Ante el descubrimiento de la dinámica real que regula las relaciones entre los diversos niveles de la sociedad y de los modos en que la misma por un lado se refleja en los procesos individuales de conciencia y por el otro se proyecta en las dimensiones de la moral colectiva, corresponde en efecto un grado de elaboración de las nuevas ideas teatrales brechtianas; no tanto en el sentido de proponer líneas radicalmente revolucionarias a las formas del espectáculo como en cuanto a llevar al absurdo el juego del "destino" demistificándolo desde adentro. Brecht asume, por lo tanto, el carácter "gastronómico" de la obra musical contemporánea, en la medida en que la misma cumple funciones bien precisas de naturaleza ideológica, sublimando o neutralizando en formas de participación pasiva aquellos ideales que la realidad cotidiana se encarga de tener constantemente en jaque. "En la sociedad actual es, por así decirlo, imposible 'hacer abstracción' de la vieja ópera. Sus ilusiones cumplen funciones de interés social; no hay nada que la pueda reemplazar. ¡En ningún otro lado fuera de la ópera el hombre tiene ocasión de poder seguir siendo hombre! Todas las funciones de su inteligencia desde hace tiempo están reducidas a las pocas que sirven a su pavorosa desconfianza, a su lucha para superar al prójimo, a sus cálculos egoístas." Pero por otra parte la precisa conciencia de esta relación abre la misma estructura de la ópera culinaria hacia un nuevo significado. "La ópera *Mahagonny*, por gastronómica que sea —tan gastronómica como le conviene serlo a una ópera— comporta ya como función la modificación de la sociedad; justamente porque pone en cuestión el gastronomismo, porque ataca a la sociedad que tiene necesidad de tales óperas; ella está, por así decirlo, sentada sobre la vieja rama, pero por lo menos (ya sea por distracción, ya sea por mala conciencia) comienza a aserrarla un poco" (Observaciones a la ópera *Ascenso y ruina de la ciudad de Mahagonny*, 1931).

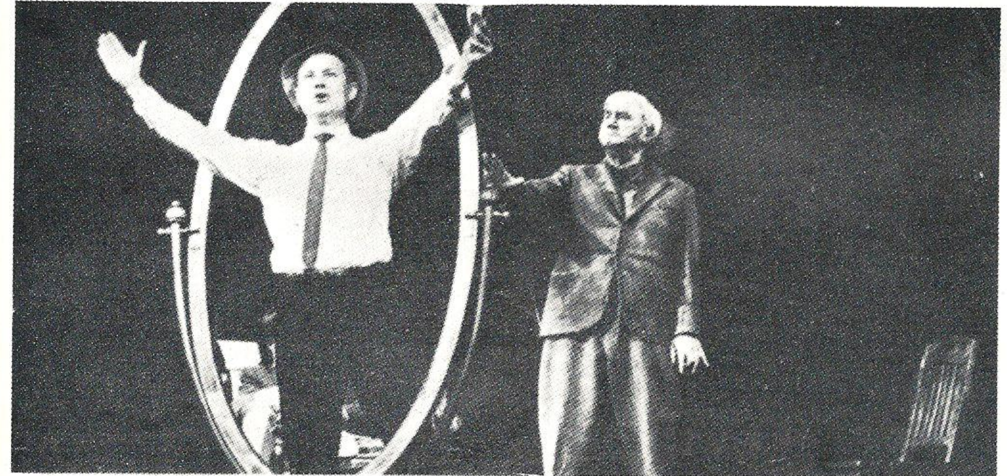
La "mala conciencia", para retomar la imagen de Brecht, actúa entonces (en virtud de aquella convergencia entre razones ideológicas y experimentación formal que mencionáramos) mediante los esquemas innovadores del "teatro épico", que alcanzara una primera maduración teórica en los años 1926-28. La instauración de la articulación narrativa de la trama, que permite manejar los efectos hipnótico-emotivos del *crescendo* dramático, recupera así —dentro de un más complejo "tiempo" de goce del espectáculo por parte del público— un sólido margen para la presencia activa y consciente y de sus facultades racionales. El primer paso hacia el cambio del teatro psicológico-burgués (o "aristotélico", según el término técnico brechtiano) se realiza en una contraposición de valores que, como

1

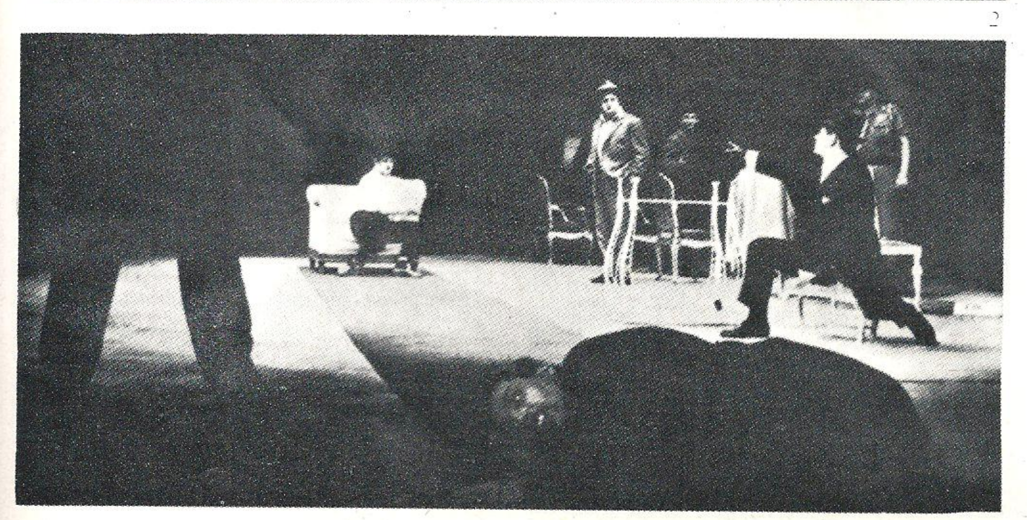
1. *La* Ópera de dos centavos, *en la versión del Piccolo teatro de Milán: el arresto de Mackie Messer.*

2. *Del Berliner Ensemble: Arturo Ui toma lección de arte escénico con un viejo actor.*

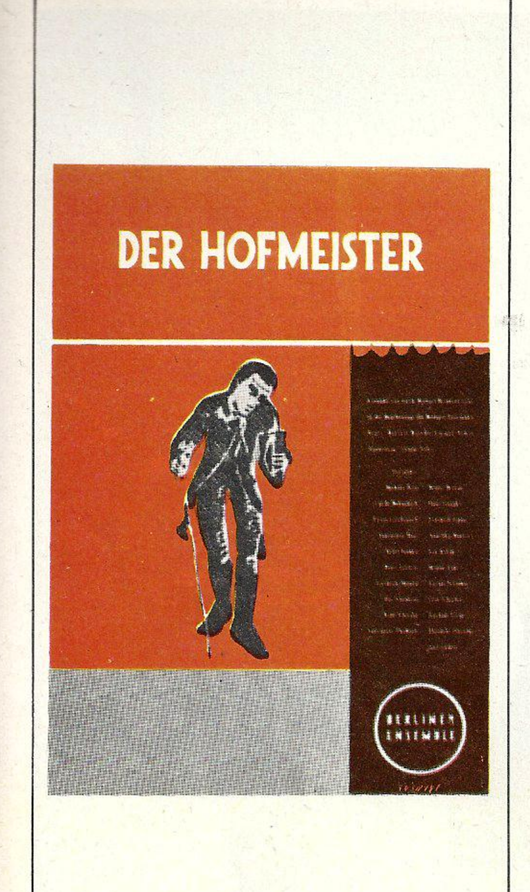
3. *También de* Arturo Ui.



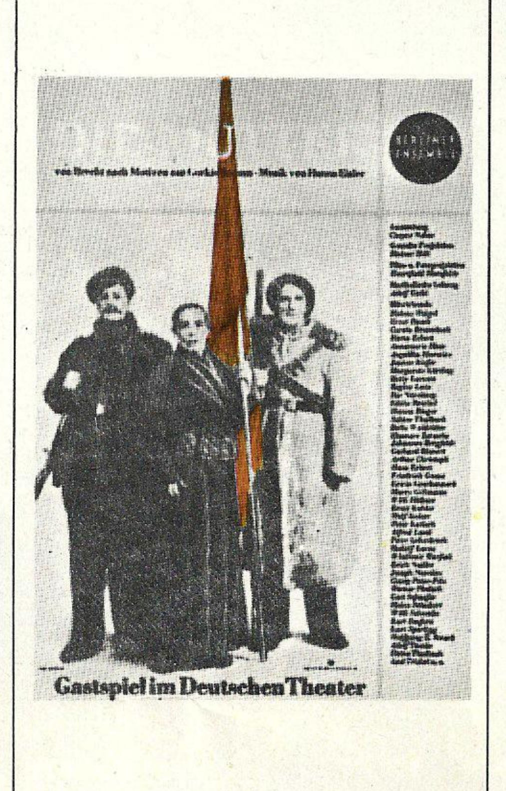
2



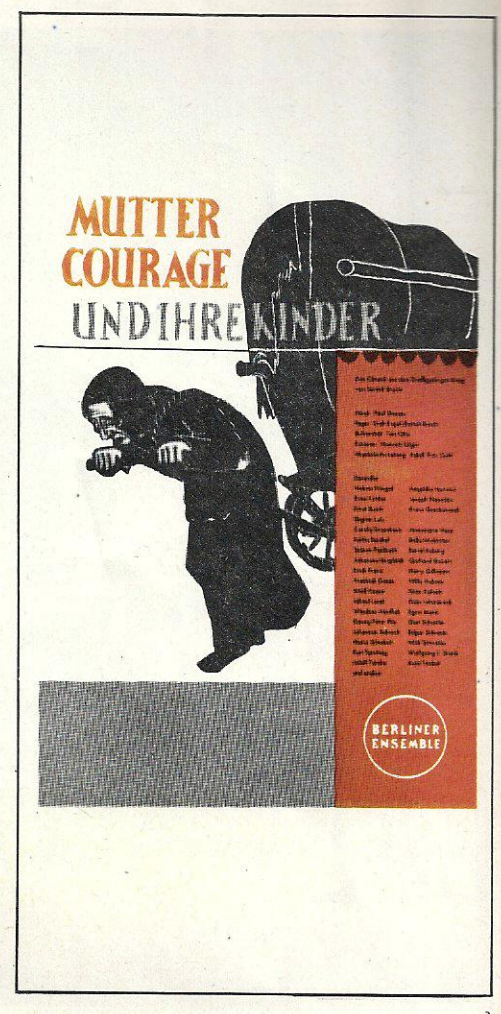
3



1



2



3

1, 2, 3. Carteles del Berliner Ensemble.



4

4. *1928:* la Ópera de dos centavos *por el Berliner Ensemble. Herald Paulsen en la parte de Mackie Messer, sobre el palco; de pie Erich Ponto (Peachum), Roma Balin (Polly) y Kurt Gerron (Brown).*

FORMA DRAMÁTICA DEL TEATRO	FORMA ÉPICA DEL TEATRO
activa	narrativa
envuelve al espectador en la acción escénica	hace del espectador un observador, pero
detiene su actividad	estimula su actividad
le consiente sentimientos	lo obliga a decisiones
emociones	a una visión general
el espectador es sumergido en algo	es puesto frente a algo
sugestiones	argumentos
las sensaciones se conservan	son impulsadas hasta la conciencia
el espectador está en el medio, participa	el espectador está de frente, estudia
al hombre se lo presupone conocido	el hombre es objeto de investigación
el hombre inmutable	el hombre cambiable y modificador
tensión en cuanto a la conclusión	tensión en cuanto al desarrollo
una escena sirve a la otra	cada escena vale por sí misma
aumento	montaje
curso lineal de los sucesos	en curvas
determinismo evolucionista	saltos
el hombre como dato fijo	el hombre como proceso
el pensamiento determina la existencia	la existencia social determina el pensamiento
sentimiento	*ratio*

lo advierte el mismo autor, no indica tanto los "contrastes absolutos" cuanto "el modo en que se mueven los acentos". La "revolución copernicana" documentada por Galy Gay en la comedia *Un hombre es un hombre* ha hallado su parangón estilístico en una nueva tabla de los valores teatrales (en la pág. 23 la *tabla* brechtiana).

Poesía e ideología

En 1955, en polémica con Friedrich Dürrenmatt, que había planteado la cuestión de si, en general, el mundo de hoy puede ser representado a través del teatro, Brecht observaba: "No puedo afirmar que las concepciones dramáticas que yo, por determinadas razones, llamo no-aristotélicas, y la representación épica conexa a tales concepciones, representen *la* solución. Pero una cosa resulta ya clara: el mundo de hoy puede ser descripto a los hombres de hoy sólo a condición de que se lo describa como un mundo que puede ser cambiado" (*¿Es posible expresar el mundo de hoy mediante el teatro?*). A pocos meses de su muerte, pero aún en toda la plenitud de su extraordinaria actividad, el autor resumía en esta tesis (en el lenguaje descarnado y esencial de los textos teóricos) el último término de la propia búsqueda poética. La cual se inscribe, en efecto, en un arco ejemplar y coherente que va de la toma de conciencia de la realidad contemporánea en sus dimensiones concretas a la elaboración "orientada" de una intervención activa del arte para contribuir a modificarla. Del relevamiento sociológico de esta realidad (primero en los modos de una exploración gozada y desencantada a un tiempo del espacio vital concedido al individuo, luego abordando cada vez más directamente el problema de las estructuras psicológicas y económicas colectivas) la producción brechtiana fue madurando casi naturalmente hacia su desemboque final; y la progresiva separación de la poética de la "piedad" y del "terror" documenta, en el mismo drama, la voluntad de elaborar en la verificación concreta de la hipótesis una nueva idea del teatro, apta para interpretar una condición humana en el ámbito de la historia y de la sociedad que no desee renunciar a *hacer*, por su parte, la historia y la sociedad y contentándose simplemente con sufrirlas. De esta circunstanciada perspectiva moral, se deriva la ulterior puesta a punto de los medios poéticos adecuados para expresarla y entonces la propuesta (espía, en los últimos tiempos, de una parcial insatisfacción por las formulaciones anteriores) de un teatro que ponga el acento no sólo y no tanto en el lado "épico", como sobre aquel "dialéctico"; más precisamente, de un teatro que instituya una relación dialéctica exacta entre el escritor y la realidad, es decir, entre su modo de forjar y los datos objetivos asumidos como contexto. La presuposición indispensable de un arte que desee ayudar al individuo a vivir en plena y consciente participación la propia existencia de hombre es su "toma" real, su capacidad de iluminarla en sus razones de fondo. Al teatro de la "pasión", que destaca paradojalmente al "héroe positivo", Brecht contrapone un teatro de la "demistificación", que gira en torno al "héroe negativo": aquel que (como el Galileo del drama homónimo que, en su versión de 1954-1956, podemos considerar sin más el testamento espiritual del escritor) toma conciencia de esta historia aun cuando sale aparentemente derrotado al medirse con la misma.

Los dramas didácticos

A tan variada y compleja riqueza de articulaciones estético-ideológicas la obra de Brecht llega, además, por medio de una experiencia que convendrá definir, objetivamente, como crisis doctrinaria; es decir, la fase de los llamados "dramas didácticos", en que el cambio pedagógico del teatro gastronómico, en el perentorio radicalismo de su planteo político —mientras renuncia por un lado a las sugestivas y poéticamente eficaces contestaciones del período desenfrenado o a la carga polémica indirecta de los desapasionados análisis sociológicos posteriores— no logra todavía la corpulenta plenitud de la época más madura. Es justamente sobre este bien delimitado grupo de textos, redactados en los años que van de 1929 a 1934, que se ha volcado la resentida y corrosiva polémica de tantos hagiógrafos a la inversa; y también aquí es preciso volver a admitir que la "leyenda negativa" de Brecht contiene su núcleo legítimo, en la medida en que refleja (ni siquiera en forma drástica y en muchos aspectos mistificada) la comprobación de que el autor había entrado en una calle sin salida, o de todos modos carente —a la larga— de desarrollos. Es cierto que su rígida interpretación contemporánea del marxismo, al cual se había acercado en torno a 1926 y que en los años siguientes estudiará con apasionado esmero, lo induce a la representación de conflictos vistos en su mayoría en términos abstractos y doctrinarios, y de todos modos no elaborados en lo vivo de una caracterización eficaz. Sin embargo, la inclusión de los preceptos del partido (tan tenaz, por ejemplo, en la *Línea de conducta*, 1930) tiende algunas veces a quebrarse ante una dialéctica más concreta (en las dos obras escolásticas *El consentidor* y *El disidente*, 1929-30), y la alternativa un tanto mecánica de una contraposición maniquea, bien visible en el *Acuerdo* (1929), o en *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* (1932-1934) y en los *Horacios y Curiacios* (1934), se invierte, por lo menos una vez, en una intuición de profundo alcance humano en *La excepción y la regla* (1930), tal vez el más bello de los trabajos didácticos, en su paradojal y doliente poesía. Y sobre todo convendrá señalar esta fase particular de la parábola brechtiana individualizando en ella un pasaje obligado para entender en sus exactas dimensiones la extraordinaria síntesis del último período —en parte prefigurada en

el sugestivo *Proceso de Lúculo* (1939), tardía retaguardia de un riguroso pedagogismo ya proyectado hacia su superación—, en el que se cumple aquella feliz y perfecta fusión entre realidad e interpretación poética, entre dato sociológico y soberano magisterio estilístico, que constituye tal vez la cifra más original y auténtica del arte de Brecht.

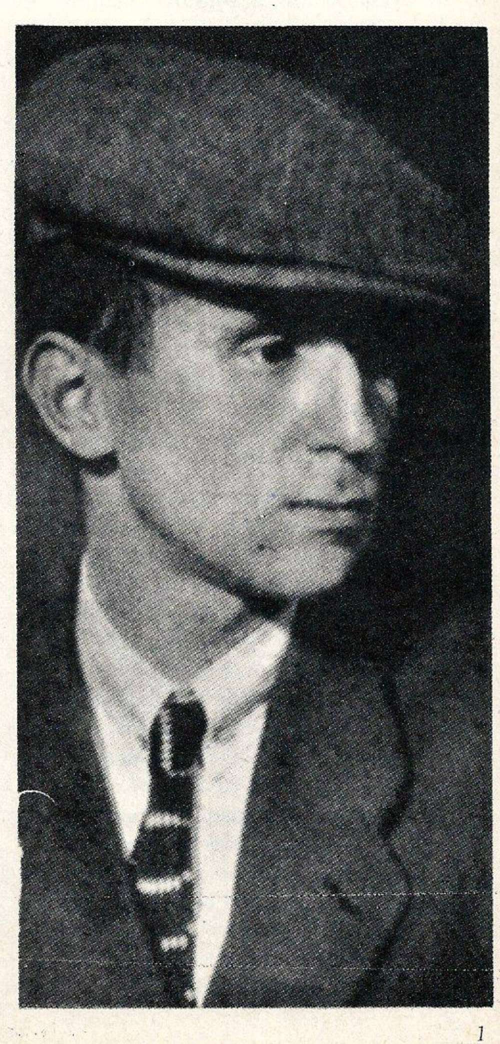
El teatro épico

Ya en *Santa Juana de los mataderos* (1929-1931), una Juana de Arco moderna ubicada entre los mataderos de Chicago, y en la *Madre* (1930-32), eficaz reelaboración de la novela de M. Gorki, el análisis de la realidad social y de sus reflejos en las conciencias individuales abandona los esquemas preconstituidos y se acerca más a las situaciones concretas, distanciándose de muchos de los trabajos didácticos, por monumentalidad de concepción y vigor de estilo. Pero, si prescindimos de *Los fusiles de Madre Carrar* (1937), un drama sobre la guerra civil española, y de las 24 escenas de *Terror y miseria del Tercer Reich* (1935-1938) —dos textos de batalla política directa en los cuales Brecht, para obtener el mayor efecto propagandístico, vuelve a los módulos tradicionales del teatro "aristotélico" y naturalista—, convendrá reconocer que el teatro épico alcanza su plena madurez en un nutrido grupo de obras compuestas entre 1937 y 1944: *Vida de Galilei* (en la versión de 1938-1939), sobre la responsabilidad del científico frente a la utilización práctica de sus descubrimientos; *Madre Coraje y sus hijos* (1939), evocación de densa y amarga coralidad de la Guerra de los Treinta años en base a un texto narrativo de Grimmelshausen; *La buena alma de Tse-chuang* (1938-1942), parábola sutil sobre la posibilidad y los límites de la benevolencia en el mundo contemporáneo dividido en clases; *El señor Puntila y su servidor Matti* (1940), que de estas clases ilustran la moral en un grotesco popular urdido con acre humorismo, inspirándose también en motivos chaplinianos; también *El círculo de tiza caucasiano* (1943-1945), modernización de la leyenda oriental sobre el tema de la maternidad, eficaz y poéticamente revivida por el autor en perfecta coherencia con sus concepciones ideológicas y sociales.

Por una singular constelación, en el período del conflicto más agudo y de las laceraciones más crueles que la historia de la humanidad haya conocido, nacen los trabajos brechtianos más duraderos y eternos; ligados todos a las vivas razones históricas y a las sugestiones del presente —bastará pensar en el descubrimiento de la escisión del átomo, que sugirió al escritor el *Galilei*, o bien el motivo de la guerra y sus raíces en *Madre Coraje*—, pero capaces de reproyectarlas en una más larga duración poética y humana. Aquí, así como también en las límpidas páginas de los *Diálogos de los prófugos* (1940) y en tantas poesías contemporáneas de lúcida problematicidad, es preciso reconocer el momento más alto y ejemplar de la lección de Brecht.

Sería errado creer, como muchas veces se ha dicho, que ellos logran el nivel de la poesía auténtica justamente cuando "superan" el momento ideológico y llegan a la genuina sustancia humana de las cosas, quemando las escorias doctrinarias y desdiciendo las presuposiciones teóricas (otro capítulo, y de los más importantes, en la "leyenda" de Brecht). Trabajos como *Terror y miseria del Tercer Reich* (1934-1938). *Los fusiles de la madre Carrar* (1937), *El contenible ascenso de Arturo Ui* (1941), *Las visiones de Simone Machard* (1941-1943), *Schweyk en la segunda guerra mundial* (1942-1944), que se relaciona con el *Schweyk* de Jaroslav Hasek por él vertido para la escena en 1927, junto con Erwin Piscator, si bien contienen secuencias de notable empeño y de sugestiva eficacia, son —a pesar de todo— pruebas decididamente menores del dramaturgo de Ausburgo que varían en clave más abiertamente "actual" los textos mayores. Pero por un lado justamente esta actualidad, con sus exigencias prácticas de una intervención operativa inmediata en la lucha que llegaba ya a nudos decisivos —la denuncia del terrorismo nazi, la guerra civil española, el llamado a la solidaridad contra la amenaza y luego contra la agresión armada de Hitler—, resta potencia a la capacidad de sondeo y al significado "político" a largo plazo de tales pruebas; y por el otro, ellas registran, a veces, hasta la renuncia instrumental a aquel método escénico que justamente en aquellos años había llegado, con el fundamental ensayo *¿Teatro de diversión o teatro de enseñanza?* (1936), a una etapa decisiva.

Los vértices de la búsqueda poética brechtiana coinciden, entonces, con la fase de mayor profundización de sus razones ideológicas y de más coherente desarrollo de sus relaciones teóricas; y la cualidad específica del lenguaje en el que la misma se va articulando nace, orgánicamente, del cruce de estos intereses convergentes. No por azar la categoría central de este estadio superior del teatro épico es el denominado "efecto de extrañamiento", elaborado a partir de 1936 bajo el estímulo del encuentro con el actor chino Mei Lan-Fang y tal vez también con las teorías del crítico formalista ruso Viktor Sklovskij. Definido por Brecht como "una técnica con la cual se les puede dar a las relaciones humanas representadas la impronta de cosas sorprendentes, que exigen explicaciones no obvias, no simplemente 'naturales'" (*La escena de calle*, 1940) el mismo es el punto en el cual se encuentran, equilibrándose, la voluntad de descifrar lo real en sus efectivos significados y la elección de los medios poéticos más adecuados para expresarlos; la fantasía no se califica en la medida en que



1

1. Una conocida foto de Brecht en su juventud.

"trasciende" los contextos materiales, pero se enciende —antes bien— justamente en contacto con ellos, revelando el verdadero rostro de los mismos.

Un nuevo realismo

Del condicionamiento recíproco de estas dos fuerzas, nace un nuevo concepto de realismo, sobre el cual Brecht se ha detenido en un grupo de ensayos muy importantes redactados en 1938-39. En el primero de ellos combate con insistencia contra el equívoco difundido de considerar efectivamente realista-popular sólo a aquel arte que es inmediatamente accesible aun al público más desprevenido, aun a aquellos estratos sociales que por tradición están —o estaban— más apartados de las fuentes de la cultura. Su polémica se mueve en dos direcciones. Él niega que el público popular esté únicamente preparado para la comprensión "elemental" del producto artístico: "Hablo por experiencia cuando digo que es preciso que no temamos presentarnos al proletariado con cosas osadas e insólitas. Siempre habrá individuos provistos de cultura, entendedores del arte que se entrometerán diciendo 'Esto, el pueblo no puede entenderlo'. Pero el pueblo aparta con impaciencia a éstos y se pone de acuerdo directamente con los artistas. Hay cosas refinadísimas, hechas para las pequeñas iglesias poéticas, la enésima transformación del viejo sombrero de fieltro, el aderezo con pimienta del trozo de carne pasada y rancia; el proletariado lo rechaza con un incrédulo, mejor indulgente, sacudir de cabeza. No es la pimienta lo que se rechaza, sino la carne en mal estado; no es la enésima transformación, sino el viejo fieltro." Ello no excluye, por otro lado, que los márgenes de recuperación en el proceso de educación del gusto popular sean todavía bastante amplios y soliciten, legitimándola en esta perspectiva, una obra audaz y desprejuiciada de experimentación artística que no se arredre ante el espantajo de la incomprensibilidad. "La comprensibilidad de una obra literaria", él concluye entonces, "no está asegurada sólo cuando la misma está escrita en el modo exacto en que otras obras eran comprendidas. También estas obras, que eran comprendidas, no siempre fueron escritas a la manera de las obras que las precedieron. Algo se había hecho para tornarlas comprensibles. Así, también nosotros debemos hacer algo para que nuestras obras sean comprendidas. No existe solamente el ser popular, sino también el convertirse en popular" (*Popularidad y realismo*, 1938). De aquí parte la polémica brechtiana contra la aplicación burocrática de una estética normativa (la del "realismo socialista"), contra los métodos administrativos en el campo del arte; polémica que en el escrito en cuestión, y en los otros contemporáneos al mismo, resulta aún implícita y casi sugerida entre líneas (abierta y frontal, en cambio, la discusión con Lukács), mientras más tarde tendrá manera de articularse en la compleja plenitud de sus motivos. Como en esta página, ejemplar aun entre las concesiones tácticas, dictada en 1953: "Los adornos y el progreso abstracto son los enemigos más mortales no sólo de la belleza sino también del buen sentido político. La vida del pueblo trabajador, la lucha de la clase obrera por una vida más digna son temas gratos a las artes. Pero la simple presencia en la tela de obreros y campesinos tiene poco que ver con estos temas. El arte debe tender a una amplia inteligibilidad. Pero la sociedad debe ampliar la comprensión del arte mediante la educación. Las necesidades de la población deben ser satisfechas. Pero sólo combatiendo al mismo tiempo contra su gusto por el material de cuarto orden . . . Por razones administrativas, dados también los funcionarios a disposición, es tal vez más simple preparar formulitas precisas para las obras de arte; después de lo cual el artista 'solamente' debería adaptar sus pensamientos (¿o los de la administración?) a la fórmula propuesta y 'todo iría de la mejor manera'. Pero en este caso la materia viviente que con tanta insistencia se nos pide se convertiría en materia viviente para ataúdes. El arte tiene reglas propias. El realismo en la óptica socialista es un principio grande y general; un estilo personal y un punto de vista individual no lo contrastan sino que lo ayudan. La campaña antiformalista no debe ser considerada solamente como una misión política, sino que debe tener un contenido político. La misma forma parte de la lucha de la clase obrera para la mejor solución de los problemas sociales; y es por esto que las soluciones erróneas en el arte deben ser combatidas como si fueran soluciones sociales erróneas, y no solamente errores estéticos."

El arte de observar el arte

Sobre este filón de búsqueda (proporcionando, en cierto sentido, los 'incunables') se apoya el análisis, iniciado en modo tan explícito que parece casi obvio, del ensayo *Observación del arte y arte de la observación* (1939). El cual no nos interesa tanto, aquí, por las observaciones agudas y estimulantes que contiene sobre la retratística en la cultura, como por su modo (tan típicamente brechtiano, por otra parte) de abordar un problema central de la sociología del arte —el concepto de popularidad, o sea la relación entre el artista y el público al cual se dirige— en modo simple y esencial, diríamos desnudo.

"Es una opinión muy antigua y elemental —escribe Brecht— que una obra de arte, en sustancia, deba actuar sobre todos los hombres, independientemente de su edad, educación y condición. El arte —se dice— se dirige al hombre, y no importa que éste sea joven o viejo, trabajador manual o de la mente, culto o inculto. Así que una obra de arte puede ser comprendida y gozada por todos los hombres, porque todos los hombres tienen en sí algo de artístico. De tal opinión se deriva a menudo una decidida aversión por los llamados comentarios a las obras de arte, por un arte que tiene necesidad de todo tipo de explicaciones y no está en condiciones de actuar *por sí mismo*. '¿Cómo?' —se dice—. '¿El arte debería poder actuar sobre nosotros sólo cuando los estudiosos lo hayan convertido en objeto de disertaciones? ¿El *Moisés* de Miguel Angel debería conmovernos sólo cuando un profesor nos lo haya explicado?' " La respuesta de Brecht a estos interrogantes es que, así como sería errado considerar al arte como función intelectual accesible solamente a círculos restringidos de entendidos, igualmente sería falaz postular un arte de inmediata y espontánea comprensibilidad, y conmensurar según el grado de esta última su grandeza y excelencia poética. El arte es cosa de ninguna manera fácil de entender y gustar en sus legítimas dimensiones; pero como la auténtica popularidad no es aquella que banaliza al arte mismo, sino aquella que madura en el círculo de un público vasto la disposición a apreciarla, el problema se configura en los términos de una democratización —por así decirlo— de la absorción del producto literario sin envilecer su nivel formal y su empeño estilístico.

"Hay muchos artistas (no de los peores) que están decididos a no hacer, a ningún costo, arte sólo para [. . .] un [. . .] pequeño círculo de iniciados y que desean crear para todo el pueblo. Es una intención democrática, pero —en mi juicio— no completamente democrática. Democrático es hacer del 'pequeño círculo de los entendidos' un *gran* círculo de entendidos. Porque el arte tiene necesidad de público". La observación del arte, concluye Brecht, auspiciando el advenimiento de un público altamente especializado, "puede conducir al efectivo goce sólo si existe un arte de la observación".

La especialización del público es una instancia antigua de Brecht, que aquí es retomada con particular vigor y que postula, en aquel que goza la obra de arte, un repensamiento del proceso creativo capaz de recorrer el *iter* mediante el cual se ha realizado la génesis de la misma y que necesita, entonces, el conocimiento de los principales instrumentos de trabajo. En efecto, "si se desea llegar al goce del arte, nunca es suficiente desear consumir cómodamente y a buen precio sólo el resultado de la creación artística; es necesario participar en la creación misma, ser en cierta medida creadores nosotros mismos, ejercitar cierta dosis de fantasía, acompañar o bien contraponer la propia experiencia a la del artista . . . Así, es necesario participar en la elaboración del artista, en tiempos abreviados, pero en manera profundizada"

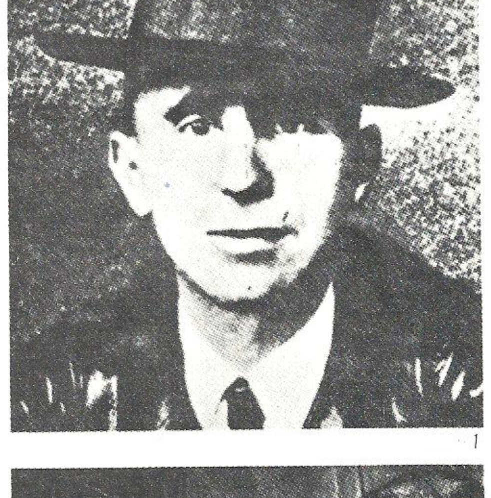
1. Bertolt Brecht en 1929.

2. Brecht con Weisenborn en 1955, en Hamburgo.

3. Brecht y Paul Dessau.

4. Brecht con Erich Engel, Paul Dessau y Helene Weigel durante los ensayos de Madre Coraje *en el Berliner Ensemble*





1



2



3



4



1

1. 1955: Brecht recibe el "Premio Stalin" por la paz.

2. Brecht en Varsovia, en 1952, con dos escenógrafos polacos.

3. Uno de los últimos retratos de Brecht.

4. Brecht y Johannes R. Becher en Berlín Occidental en 1954.



3



4





1. *Bertolt Brecht. en una caricatura de Dolbin.*

(*Observación del arte y arte de la observación,* 1939). El motivo secreto que sostiene dichas reflexiones, por otra parte, es que "el realismo no es cuestión de forma" (*Amplitud y variedad del estilo realista,* 1938). Popularidad y experimentalismo no serán entonces, para Brecht, dos mociones que se excluyan recíprocamente. Antes bien, sólo una popularidad que sepa absorber las exigencias más profundas de una experimentación poética aun audaz y aventurada, está en condiciones —según él— de no traicionar las propias finalidades interiores, que nunca pueden hallarse en desacuerdo con las razones del arte. Poesía e ideología se convierten, verdaderamente, la una en la otra.

Entre dos épocas

Pero, conclusivamente, se podrá observar que esta tensión se enciende y se torna fecunda cuando su ejercicio literario presupone un público burgués; cuando estimula elecciones en el ámbito de una fase histórica de transición, caracterizada por contrastes extremos y aún no resueltos. De un planteo por el estilo no es objetivamente lícito prescindir sino a riesgo de la total incomprensión del mensaje poético y humano de Brecht, quien abordó una sola vez, con escaso éxito, el tema de la clase obrera en el poder (*Los días de la Comuna,* 1948-1949); y tal vez no por azar, luego de su vuelta a Alemania, se dedicó casi exclusivamente a la actividad de director teatral, no escribiendo nada más para el teatro. Él es entonces, en cierto sentido, el poeta de la preparación revolucionaria, no de la revolución victoriosa, y su palabra adquiere un significado más pleno en los países donde actualmente se dan luchas de clase.

No debe parecer anacrónico, entonces, cuando afirmara una vez León Feuchtwanger, el escritor alemán que desde 1919 intuyó el precoz talento del joven autor y lo tuvo por compañero durante los años del exilio estadounidense: que sus obras nos ofrecen, en cierto sentido "los primeros dramas y las primeras poesías del tercer milenio". La fórmula puede parecer excesiva; bajo la corteza de la metáfora futurista la misma contiene, por otra parte, una auténtica verdad que resulta convenientemente iluminada si se la confronta con una poesía póstuma del mismo Brecht:

Las nuevas épocas no comienzan de pronto.
Mi abuelo vivía ya en la época nueva.
Mi nieto vivirá todavía en la antigua.

Es justamente el enlace de estos contrastes humanos lo que fascina, entonces, al escritor-poeta, que señala la necesidad de construir un mundo profundamente distinto cuando más se sumerge en la realidad dramáticamente contradictoria de nuestro tiempo. Y, por otra parte, cuanto más pone el acento sobre estas contradicciones, tanto más prepara —concretamente y no utópicamente— el advenimiento de un nuevo orden. Fuera de esta alternativa, ya no existe para él, objetivamente, razón de poesía.

Bibliografía

Bibliografía del autor

Una aproximación a las fuentes bibliográficas de Brecht, es el excelente trabajo de Ricard Salvat, al final de la traducción que hizo del libro de Jacques Desuché, *La técnica teatral de Bertolt Brecht,* mencionado en esta bibliografía. También entre los trabajos de los números mencionados aquí de la revista española *Primer acto,* figura una cronología de Brecht.

A continuación damos algunas de las traducciones de las obras de Brecht, además de las obras completas. *Obras completas.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1981, 8 tomos. *Bertolt Brecht short stories, 1921-1942.* Editado por John Willett y Ralph Manheim, Londres, Methuen London, 1983. *Breviario de estética teatral.* Trad. y pról. de Raúl Sciarretta. Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963. *Escritos políticos.* trad. de León Mamez. Caracas. Editorial Tiempo Nuevo, 1971. *Los negocios del señor Julio César.* Trad. de Nélida Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1979. *Poemas y canciones.* Nota sobre la versión por Jesús López Pacheco. Trad. de Jesús López Pacheco y Vicente Romano. Madrid, Alianza, 1968. *La resistible ascención de Arturo Vi.* Trad. de Camilo José Cela. Madrid, Ediciones Júcar, 1975.

Bibliografía sobre el autor

Bartram, Graham, y Anthony Waine, eds. *Brecht in perspective.* Harlow, Longman, 1982. Cook, B. *Brecht in exile.* Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1983. Chiarini, Paolo. *Bertolt Brecht.* Trad. de Jesús López Pacheco. Barcelona, Península, 1969. Desuché, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht.* trad. de Ricard Salvat. Barcelona, ediciones Oikos-Tau, 1966. El traductor preparó también las notas, las bibliografías española, hispanoamericana y portuguesa; la bibliografía, y discografía en castellano, catalán, portugués, alemán, francés e inglés; filmografía; nota sobre el *Berliner Ensemble* y sus principales realizaciones en vida de Brecht y después de la muerte del escritor. Dort, Bernard y Jean-François Peyret. *Bertolt Brecht. 1,* París, Herne, 1979 (Cahiers 35). Ewen Frédéric. *Bertolt Brecht.* Sa vie, son art, son temps. París, Seuil, 1973. Gisselbrecht, André. *Introducción a la obra de Bertold Brecht.* Trad. de Enrique Alonso. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1958. Hayman, R. *Brecht.* Nueva York, Oxford University Press, 1983. Klotz, Volker. *Bertolt Brecht.* Trad. de Manfred Schönfeld. Buenos Aires, La Mandrágora, 1959. Lellis, G. *Bertolt Brecht. Cahiers du cinéma and contemporary film theory.* Ann Arbor, UMI Res. Press, 1982. *Primer acto.* Madrid, números 84, 84, 86 y 87, 1967. Salvat, Ricard. *El teatre contemporani.* Barcelona, Edicions 62, 1967. Suvin, D. *To Brecht and beyond.* Brighton, Harvester Press, 1984. Scarpetta, Guy. *Brecht ou le soldat mort.* París, Grasset, 1979. Serreau, Geneviève. *Brecht.* París, Arche, 1955. Toro, Fernando de. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo: Acercamiento semiótico el teatro épico de hispanoamérica.* 1a. ed. Ottawa. Girol Books, 1984 (Col. Telón, Teoría, 2). *TUC* (Revista del Teatro de la Universidad de Carabobo-Valencia, Venezuela). N. 1, abril de 1971. Volker, Klauss. *Brecht, une biographie.* París, Stock, 1978.

Algunas Bibliotecas del Centro Editor de América Latina

Biblioteca Argentina Fundamental

Los autores más importantes de la literatura argentina, desde sus orígenes hasta nuestros días, a través de las obras y antologías más representativas: Echeverría, Mármol, Sarmiento, Mansilla, Hernández, F. Sánchez, Almafuerte, J. V. González, R. Rojas, Lugones, Quiroga, Güiraldes, Payró, Fernández Moreno, A. Storni, Borges, Discépolo, Eichelbaum, Mallea, Cortázar, Sábato, S. Ocampo, Bioy Casares, R. González Tuñón, Mujica Lainez, H. Conti, B. Kordon, etc. 148 volúmenes.

Pintores Argentinos del Siglo XX

Cuatro grandes volúmenes que incluyen sesenta y cuatro monografías, realizadas por destacados especialistas, sobre la vida y la obra de los pintores argentinos más importantes en lo que va del siglo. 512 láminas con magníficas reproducciones a todo color. Muchísimos dibujos, grabados, fotografías y reproducciones en blanco y negro.
Un tomo de Escultores Argentinos del Siglo XX, uno de Grabadores Argentinos del Siglo XX, uno de Fotógrafos Argentinos del Siglo XX y un cuarto tomo de Dibujantes Argentinos del Siglo XX complementan la notable colección de Pintores Argentinos del Siglo XX.

Biblioteca Básica Universal

Las grandes obras y los grandes autores de todas las épocas y todos los países: Sófocles, Dante, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Shakespeare, Ben Jonson, Rabelais, Goethe, Hugo, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Dostoievski, Tolstoi, Poe, Zola, Maupassant, Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Darío, Hardy, Kafka, O'Neill, etc. Más de 300 volúmenes.

Historia de la Literatura Argentina

Los más destacados críticos han participado en la redacción de esta obra que estudia, en forma amplia y amena, las corrientes, los géneros, los movimientos, los autores y las principales obras de la literatura argentina desde sus orígenes hasta nuestros días. Seis grandes tomos profusamente ilustrados.

Fauna Argentina

La primera colección dedicada a las especies zoológicas de todo nuestro país, en particular a los distintos órdenes de vertebrados, especialmente mamíferos, aves, reptiles y anfibios. Su característica más saliente está en combinar el rigor científico y la amplitud de la información con textos amenos y accesibles y notables fotografías a todo color. Las fichas de familia, de orden, ecológicas y antropológicas complementan esta obra extraordinaria.

El País de los Argentinos

Una extraordinaria geografía regional de nuestro país en seis grandes tomos con muchísimas fotografías y mapas a todo color. Se trata de una obra muy rigurosa en su concepción y en su información, pero de lectura amena y accesible.

Historia Integral Argentina

Esta obra encara cada etapa de nuestro pasado como un proceso que tiene un origen y una evolución y en cuyo desarrollo interactúan dinámicamente los diversos factores económicos, sociales, políticos, institucionales y personales. La Historia Integral Argentina presenta las diversas corrientes que interpretan y explican nuestro pasado para que el lector las conozca y tenga más elementos para tomar posiciones. Seis tomos profusamente ilustrados.

Atlas Total de la República Argentina

Este atlas, el más completo y moderno que se haya publicado hasta el día de hoy, cubre los diversos aspectos de nuestro país: Atlas Físico de la República Argentina (2 vol.), Atlas Político de la República Argentina, Atlas Demográfico, Atlas Económico (2 vol.), Atlas de la Actividad Económica (4 vol.) y Atlas Satelitario (2 vol.).

Ahora
todas las semanas aparecen
dos preciosos cuentos para los chicos:
un cuento del Chiribitil
para los más chiquitos;
un cuento de Polidoro
para los más grandecitos.
Son preciosos
por sus dibujos, sus colores,
sus historias lindísimas.

Centro Editor de América Latina

